

# CÉSAR AIRA: TERATOLOGÍA Y PARODIA

*Aída Nadi Gambetta Chuck*

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## *Introducción*

Entre lo analógico y lo diferente, las clasificaciones empiezan tranquilizando y terminan intranquilizando. Si partimos de la vieja dicotomía realismo *versus* literatura fantástica o acercamos sus superficies de posible contacto como tangentes (sólo un punto de contacto) o secantes (más de un punto de contacto) y si agregamos lo maravilloso todoroviano y todas las subclasificaciones, extratextualmente, intentamos ordenar satisfactoriamente conceptos con cierto énfasis convincente.

Aún si apreciamos, con Irène Bessièrre, lo fantástico como el encuentro en equilibrio inestable entre el mundo de los fenómenos regidos por las leyes naturales y el mundo de los fenómenos regidos por onirismos y oscuros y esotéricos designios y si, con ella misma, captamos en el discurso fantástico un discurso plegado en un relato de aventuras y en una reflexión del narrador que acompaña permanentemente a dicho relato de aventuras, con infrecuentes despliegues que muestran este doble discurso, tenemos la impresión de entender mejor cómo se estructura este tipo de discurso.

Podemos avanzar conceptualmente describiendo el discurso fantástico como aquél que describe mucho y narra poco y está atraído, vertiginosa y apocalípticamente, por su término, aunque esta última

característica, más intensa en un relato fantástico, es propia de todo discurso literario, en sentido lato.

Es factible relacionar el tipo de narrador —en primera, en tercera y aún en segunda personas, sea narrador homodiegético o extradiegético— y descubrir cierta agorafobia del narrador de relatos realistas, en su afán omnisciente.

Con Eric Rabkin elegiremos la propuesta fantástica como la meliorativa, frente al relato realista, por su índole compensatoria y, así, infinitamente podemos acumular y acrecentar reflexiones útiles, aunque discutibles, pero siempre en el plano extratextual. Pero, de repente, encontramos, afortunadamente, textos indomables, que no se dejan someter obedientemente a las clasificaciones canónicas, que rebasan toda ordenación... Entonces estamos ante una disyuntiva metodológica: o son textos heteróclitos que evaden toda conceptualización y clasificación rígidas o la red metodológica es inadecuada para atrapar dichos textos. Los libros de César Aira nos enfrentan a este tipo de experiencia lectoral.

César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949), cuentista y novelista, también ha escrito ensayos y obras teatrales y dedicado su vida a la traducción. Entre sus novelas y cuentos destaco: *Ena la cautiva* (1981), *Los fantasmas* (1990), *El bautismo* y *La liebre* (1991), *Embalse, el llanto, el volante y la prueba* (1992), *La guerra de los gimnasios* y *Cómo me hice monja* (1993), *Los misterios de Rosario* y *El infinito* (1994).

### *La otra vuelta de tuerca de Aira*

La otra vuelta de tuerca de Aira va del relato al relato, privilegiando constantemente el espesor ficcional: la realidad atravesada por lo monstruoso hace inestables las fronteras architextuales y temáticas y teratologiza lo cotidiano.

La literatura de César Aira atrae y rechaza, seduce e irrita. Para Aira, lo importante parece ser narrar y narrar. En sus cuentos y novelas, cada narrador, muchas veces el autor ficcionalizado, autonominado César

Aira o César, cuenta, a la vez que se cuenta a sí mismo, una historia que, siendo más o menos realista, incluye partes o elementos fantásticos —sean maravillosos, teratológicos o policiales— que inundan hiperbólicamente la órbita de lo cotidiano, a fantasmándolo sin explicación, sin justificación, provocando una conmoción subversiva en la frontera de los temas y de los géneros, emborronando la ficción realista y la ficción fantástica, así como la “realidad” y la ficción, porque los significantes no sólo traducen el universo del sentido, sino que lo organizan y lo constituyen.

La “vida de artista”, en César Aira, tiene los nombres y las vidas de sus maestros —Valéry, Flaubert, Roussel, Wilde, Arlt, Borges, Lamborghini, Puig, Copi, entre otros— y, sobre todo, el mito personal del artista César Aira, donde confluyen, con cierto anacronismo, todas las vidas de artista con sus mitos potenciados. Y, aunque Aira ha polemizado con ellos, hay que agregar los nombres de dos escritores argentinos contemporáneos que, como él, en sus obras literarias, reflexionan sobre la literatura en general y sobre la literatura argentina en particular: Ricardo Piglia y Juan José Saer.

Aunque hay, en Aira, parodia de formas narrativas canónicas como la novela de aventuras, la novela gótica, la novela policial y el *comic*, la otra vuelta de tuerca narrativa más abstracta puede detectarse, por ejemplo, en el relato no leído de Martín Fierro, en los dibujos del folletín en *El bautismo* o el relato fantasmal de “El vestido rosa” o la historia monstruosa de *Cómo me hice monja* o el relato en torno a las “punks” lesbianas en *La prueba* o las legendarias historias de *La liebre* o el relato fagocitador de *El llanto* o las narraciones casi delirantes de “La costurera y el viento” y de *Ema la cautiva...*

### Ema la cautiva: *entre lo fantástico y lo paródico*

Parfraseando a Flaubert, bien podría César Aira declarar: “Ema, la cautiva, soy yo”. A la manera de una seductora Scherezada infatigable,

el narrador de *Ema, la cautiva* describe, en tonos sepias, en la pampa, una caravana de soldados y caballos que “iban hechizados o aterrorizados” (7), acertando con el tono narrativo sostenido desde esta primera hasta la última página del texto y con la descripción del desierto (con el sentido de deshabitado con que se nombró a la llanura pampeana en el ideario histórico del siglo XIX) que es el sentimiento pampeano de Aira que, por otra parte, es indisociable de un borde iluminador proveniente de una vieja conceptualización generada en la Historia argentina y en la Historia de la literatura argentina, por lo menos en sus obras fundacionales.

Este libro de Aira puede leerse como la historia del mito personal del autor en un plano de realismo íntimo atravesado por surrealismos, cuyo epicentro es Pringles (ciudad ubicable en el mapa, en el sureste de la provincia de Buenos Aires, donde Aira nació y que aparece como *topos* asiduo de muchas de sus obras); Pringles, lugar de la representación realista —como Azul, Carhué, Pillahuinco y otros sitios que existen—, está construido con sus sueños y sus temores recordados y, a pesar de su peculiaridad, no es independiente de la construcción de los pueblos de la pampa argentina logrados por los escritores que han “hecho” literaria la pampa argentina.

Hay otro realismo aludido por Aira respecto de nombres de persona y toponímicos que abarcan la Independencia (1810-1820), la Federación (1835-1852) y también la República en proceso de estabilización política (1862-1880), en discurso histórico legitimado. Este realismo histórico aparece, anacrónicamente, con poca frecuencia, como un fantasmal hilo de oro que enhebra la historia de la particularísima cautiva que es Ema, haciendo leve referencia al verdadero motivo económico-político que estaba detrás de las múltiples campañas militares al desierto para arrebatar a los indios grandes extensiones de tierra, bajo el pretexto civilizatorio y la defensa de los pueblos de las tropelías de los “malones”, que era extender la explotación ganadera, en un principio, y después, acaparar el suelo que, durante un siglo (de 1858 a 1950), el gobierno argentino ofrecería a la inmigración europea aluvional que

promovía, para obtener mano de obra barata, según el magno sueño de Alberdi (“Gobernar es poblar”) y de Sarmiento, quienes como muchos otros en su época, vituperaban al indio y también al gaucho y al paisano criollo. El narrador de *Ema la cautiva*, siguiendo esta historicidad, dice: “La población blanca en Pringles consistía exclusivamente en los soldados y sus mujeres. La colonización tendría que esperar muchos años todavía, pues la paz con los indios apenas era posible, y penosamente, en Azul, trescientas millas más afuera, de modo que en Pringles no era tiempo de soñar siquiera con el trabajo” (69).

Hay también un ejercicio de metaficción (a la manera borgeana de “Historia del guerrero y de la cautiva”, 1949) respecto del poema romántico “La cautiva” (1837), de Esteban Echeverría; de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla; del *Martín Fierro* (1872), de José Hernández y aún trazos de *Facundo* (1850), de Domingo Faustino Sarmiento.

Tanto la historia argentina legitimada como los textos literarios de Echeverría, Hernández y Sarmiento, que veían con aberrante xenofobia al indio, habitante de la pampa, como el de Lucio V. Mansilla, que, teniendo simpatía por el gaucho y por el paisano, era algo más tolerante con el indio, son parodiados en *Ema, la cautiva*, en torno a las nociones de raza y de nacionalidad y sobre todo, a la alambicada relación entre militares, soldadesca, cautivos blancos e indios, que se ha recibido filtrada por el discurso histórico y el discurso literario tempranos, es decir, entre 1837 (primer romanticismo) y 1880 (prosa fragmentaria de la Generación del 80, o segundo romanticismo).

A diferencia de María, la cautiva de Echeverría, que llora a su amado blanco, Brian, y huye del desierto donde un indio inhumano ha matado a su hijito, y de la cautiva de Hernández, reficcionalizada en la misma versión, y aún de la cautiva borgeana, que opta por la barbarie y el desierto, Ema, la cautiva de Aira, vive con el militar Gombo, en un fortín, contenta y haciendo buenas amistades con los indios “domesticados”. Con un hijo vivo y otro en gestación, abandona a Gombo y se va a vivir, felizmente, con el indio Evaristo Hugo, de manera edénica,

aprendiendo cosas importantes de esa civilización indígena considerada bárbara por los blancos. Cuando le comunica al indio la decisión de volver al fuerte del que había partido, él la ayuda y encamina... Es decir, esta cautiva, desposeída del sufrimiento y del horror de las precedentes, es sólo un personaje aventurero. De la "tierra adentro", Ema trae serenidad y habilidades nuevas a la civilización del fuerte militar y se propone crear un criadero de faisanes extraordinarios, tal como, dice, los tienen los indios. Esta historia fantástica, ya que los indios no tenían ni faisanes ni faisanarios, porque no existían esas aves en la pampa y menos con las características extrañísimas que les son atribuidas, es una historia que opera atacando irónicamente el propósito del gobierno argentino decimonónico de desposeer a los indios de sus tierras para explotarlas agropecuariamente. Pero más allá de este operador realista ideológico, hay que ver la intención de Aira de borrar las fronteras entre el mundo natural autóctono con su propio bestiario —tero, chajá, ñandú, mara, vizcacha— y el bestiario ajeno al lugar —los variados faisanes, los raros equidnas—, pero sobre todo, animales fantásticos, inventados, como las "otarias" o perras del desierto, a las que se asemejan las mujeres de los soldados, con la observación de que, en lunfardo, "otario" significa "tonto".

De lo semántico a lo simbólico, Aira combina blancos con indios y animales autóctonos de la pampa con los que no lo son, sin distinciones, sin advertencias, desestimando fronteras naturales y políticas, siempre inestables, como lo son las fronteras textuales y architextuales, de la ficción realista y de la ficción fantástica. Se trata aquí de lo fantástico aislado, pero fuertemente desestabilizador, des-realizador.

*Lo maravilloso lúdico y lo teratológico  
en "Cómo me hice monja"*

Bajo un título que mantiene hasta el final su carácter enigmático, "Cómo me hice monja" si no es una novela autobiográfica, sí posee un

tono confesional en el protagonista en primera persona, con partes hilarantes y partes angustiosas hasta el horror: el narrador, a quien llaman César Aira, Don César, Cesitar y el niño Aira, se autopercibe como si fuera niña, así que los lectores, aún sin auxilio terapéutico freudiano o de otro tipo, terminan acostumbrándose a la esquizia, como otro recurso ficcional airano. Los recuerdos de la niña César componen un argumento donde la maravilla gratificante de los juegos infantiles (muy próximos a las propuestas sobre la ficción, en el mismo texto) es asaltada siniestramente por la realidad, siempre monstruosa, donde podría encontrarse una influencia de Roberto Arlt. La lectura literal, realista, enfrenta los lectores a una historia en primera persona que recorre, en la infancia, estados iniciáticos, todos siniestros: abandonado Pringles, el paraíso infantil, César, la niñita, va a vivir a la ciudad de Rosario, donde el hecho inocente de tomar un helado se convierte en una experiencia monstruosa: ingesta del helado contaminado por César, acción a que lo anima su padre, que no lo sabe; pelea con el heladero; muerte accidental del heladero; cárcel para el padre asesino e internación para César, que a consecuencia de la intoxicación (atribuida a unos cianidos que, según aseveración apócrifa, habrían existido en el Rosario de la infancia de Aira) sufre fiebres altas y delirios. Por tal motivo, entra al primer grado de primaria tres meses tarde. Cuando aprende a leer, repentinamente, como consecuencia del método global, satirizado aquí con agudeza, lo hace en un baño de la escuela y con una frase obscena que conlleva el odio y el desprecio de su maestra por el resto del curso. Esta situación conduce a que el niño se autocompense con fantaseos imaginativos donde da clase a niños imaginarios, aparte de la evasión hacia la ficción que permiten los tres radioteatros que escucha con la madre. La visita al padre, en la cárcel, es otro rito iniciático monstruoso: César se pierde, se esconde y queda aislado en una suerte de nicho donde tiene extrañas visiones de ángel exterminador, hasta que es rescatado por los guardias y llevado a casa por la madre. Entre juegos imaginarios y persecuciónseudopolicial de la madre cuando hace compras, todo termina con el secuestro de César por medio de

engaños de una mujer que es, nada menos, que la viuda del heladero que su padre mató y que se venga de él asfixiándolo en un gran bote de helado. El tipo de narración, desde el primer helado hasta el último —siempre helados mortíferos— es delirante y, a la vez, con un suspenso magníficamente logrado porque el libro no se abandona hasta el final. La lectura alegórica enfrenta varias posibilidades: o todo es un sueño o el sueño pesadillesco parte del fatídico helado y del efecto febril de la intoxicación de César en el hospital o, en parte se produce este efecto y el resto son los recuerdos desdichados del solitario niño-niña César.

La lectura fantástica que acompaña las desdichas de César (el horror del helado contaminado, hasta la muerte por asfixia de helado, o sea, el infierno donde otros gozan el paraíso) tanto como la lectura alegórica, llevan, contraviniendo la propuesta de Todorov, a las pérdidas, al desamor, al horror, a la enfermedad y a la muerte misma: la atmósfera teratológica del plano fantástico no se disuelve en el plano realista porque no hay explicaciones tranquilizadoras ni ningún tipo de salvación.

En “Cómo me hice monja” la ficción es acompañada por reflexiones sobre la ficción o párrafos metaficcionales que surgen del mismo argumento, por lo cual no se sienten como artificiales. Del radioteatro (“Para mí era una realidad” [72]) o de los juegos (“Como no los tenía inventados, me ocupé de niños reales, a los que recreaba fantásticamente en la imaginación” [78]) o de las visiones (“...tuve el maravilloso consuelo de saberme un ángel” [68]) se pasa, como del juego del niño protagonista a la ficción del autor que también juega, casi sin escisiones: “El director de la cárcel caería en la celada. Pensaría: es demasiado complicado para no ser cierto. Siempre tenían que pensar en lo mismo, es la regla de oro de la ficción” [67]).

La analogía entre juego y ficción es una constante en esta novela y en otros relatos de Aira, como en “La costurera y el viento” y, más aún, en *El juego infinito*, donde, a partir de los juegos infantiles que no tienen fin, se arriba al juego de la literatura, espacio del placer y de la gratuidad, donde el premio para el que gana es seguir escribiendo y/o leyendo literatura infinitamente...



*Lo lúdico y lo paródico-policial  
en "La costurera y el viento"*

Continuando con la saga del multicitado pueblo bonaerense de Pringles, el protagonista niño, ficcionalizando a Aira, juega con Omar, hijo de la costurera Delia, quizá su *alter ego*, en un camión de carga, estacionado frente a su casa, a las escondidas. Igual a lo que sucede en "Cómo me hice monja", aquí el acontecimiento inocente del juego se metamorfosea en un acontecimiento siniestro e irremediable: la desaparición del niño.

La madre, enloquecida, persigue al camión de carga contra el fortísimo viento pampeano en un taxi que choca y del que sale milagrosamente ilesa, lista para continuar con la aventura de la búsqueda del hijo perdido. El viaje de Delia, a pesar de su doloroso propósito, se carga de desopilantes peripecias entre los trailereros y seres extrañísimos que conoce, toda una serie de excentricidades que sirven para parodiar el relato *quasi* policial, que, por supuesto, no tiene un final canónico, porque el misterio no sólo no se revela, sino que se acrecienta y se hace más complejo.

"La costurera y el viento" es un relato *in fieri*, que Aira (ficcionalizado) está escribiendo en los cafés de París, a partir de un recuerdo de infancia y de un título que él debe justificar en la novela que dice querer escribir y que nosotros leemos y, que, a pesar de la preterición, compone con éxito: "una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones" (111).

La novela combina el arltiano accidente con la aparición escalofriante del Monstruo que surge de la nada. Acertadas y bien integradas observaciones sobre la ficción propia, en referencias a sus libros, tal como a *El llanto*, o señales que remiten a Breton (*cf.* 136) o a Roussel (*cf.* 220), que permiten interferir y conmover la diégesis realista, apelan a la imaginación, que, para Aira, no es la que se hace cargo de todo (a pesar del Monstruo y de lo monstruoso) porque para Aira, "la imaginación, esta facultad maravillosa, no hace, si no se la deja sin control, nada más que apoyarse en la memoria" (115).

El relato finaliza como un juego de azar, en un tablero azaroso, donde “el viento mezcló y repartió” (229).

En conclusión, el discurso literario de Aira reflexiona acuciosamente sobre la lábil e inestable frontera architextual de lo fantástico —lo fantástico aislado, lo maravilloso-lúdico, el horror, lo teratológico y lo policial— con lo realista, que asume y cuestiona a través de la parodia, exasperando la práctica cultural canónica de géneros y subgéneros acotados, tanto para escritores como para lectores.

### *Obras citadas*

- AIRA, César. “Cómo me hice monja”. En su libro *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1996. 7-108.
- \_\_\_\_\_. “La costurera y el viento”. En su libro *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1996. 109-230.
- \_\_\_\_\_. *Ema la cautiva*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1997.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. “Historia del guerrero y la cautiva”. En su libro *El Aleph*, en sus *Obras completas*. II. Buenos Aires: Emecé, 1989. 557-561.
- RABKIN, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.