



Yo es un tarado

Marie Audran
Universidad Rennes 2 - Francia
marie.audran5@gmail.com

Resumen

Este artículo intenta asir el proceso airiano a partir de las apariciones concretas y “visibles” de una serie de “Cesar Airas” u otros avatares del escritor. Se trata de evidenciar sus modalidades de aparición (transformación, mutilación, violación, amputación, fallo, accidente...) y captar la “tara” que lleva cada uno (lo incompleto, lo mutilado, la falta...) que representa el rasgo estilístico esencial de la génesis mitológica del autor. Demostraremos como el monstruo encarna la torsión efectuada por el escritor impostor, burlador, en el relato. En tanto criatura del autor, veremos cómo llega a extraerse, superar la persona del autor y fusionarse enteramente con su estilo o procedimiento hacia un más allá intemporal que define los contornos de su mitología personal de escritor, creando a un César Aira futuro “precursor” en la Historia de la literatura.

Palabras clave: Monstruo – proceso – nombre propio – lo incompleto – César Aira

Al ponerme a pensar las escrituras del Yo dentro de la Obra de Aira, primero me saltaron a la vista los numerosos Airas que la pueblan con su nombre propio y a menudo atributos biográficos del escritor como en *El llanto*, en *El congreso de literatura*, en *Cómo me hice monja* o *Diario de una hepatitis*. Resulta que cuando aparece el nombre Aira siempre se trata de un personaje ridículo, “Sabio Loco” o “muy hijo de puta”, un “drogadicto, afeminado”, o “salvaje televidente”, “escritor fracasado”. Además de lo cualitativo que va hacia lo repugnante, despreciable y frívolo, noté la multiplicación de sus apariencias como tantos antihéroes trasladados a todos los lugares o tiempos. Todas las novelas de Aira tienen la fecha y el lugar de escritura. Alan Pauls (1999) ironiza diciendo que “leemos sus novelas como leemos las aventuras de Tintin, de Asterix, de cualquier héroe de historieta que pasea su identidad impávida por los contextos más variados del mundo. “Aira en las toderías” (*Ema y la cautiva*, 1975), “Aira en la obra



en construcción” (*Los fantasmas*, 1991), “Aira llora” (*El llanto*, 1992), “Aira va a Córdoba” (*Embalse*, 1992).”

¿Qué concluir? ¿Cómo leer al Yo y de ahí la obra airiana?

Esas apariciones grotescas del nombre propio chocan con la superficie del texto. Chocan con las convenciones. Si el nombre propio y la firma nacieron con el mercado y las convenciones, como reconocimiento de un producto, una “marca” de consumo, que ubica al consumidor y permite que se pueda encontrar, Aira lo usa de manera intransitiva para crear una desubicación, un desencuentro, un choque. Vacía al nombre propio de su contenido, contenido sacralizado por nuestra era cultural posmoderna, contenido buscado en las pautas del género autobiográfico. Pero como dice Aira: “Yo diría que los géneros no tienen más función para el escritor, que darle algo concreto que abandonar” (Aira, 1993) trasladado a una historia del arte, se podría traducir por la convención y el canon no tienen más función que darle algo concreto que abandonar.

La verdadera firma está en otro lugar, en otro tiempo, otro contexto. En una alteridad radical que todavía no se percibe, más allá de lo definible, o “leible”. Esta en lo vacío creado por la intransitividad y la burla del escritor. Por debajo de la superficie textual está en su estilo y su procedimiento; más allá, está la literatura en su carácter universal y autónomo. El cuento es un impostor. Tanto como el Yo es un tarado. Es la expresión de una serie que se puede traducir o ser versión de otra, infinitamente. Es una forma, un contexto que existe para ser abandonado, vaciado y dejar emerger el estilo monstruoso, auténtica firma intemporal del autor

Esa evolución de la firma, de su lugar, marginal, invisible, escondido, también tiene su eco en la pintura. El pasaje del clasicismo a los modernos por ejemplo ve trasladarse la firma desde lo oficial y el encargo, exterior y desencarnada; a la firma escondida en los pliegues o las arquitecturas del cuadro, interior, como participando y surgiendo del cuadro, simultánea e intemporal a la vez.

Pero volvamos a Aira, aunque me parece que podría aventurarme en una infinidad de digresiones literarias, matemáticas, fotográficas o pintorescas, envuelta en miles de pensamientos anacrónicos y exóticos que surgen a cada paso en esta lectura de la construcción del Yo airiano. Es que despierta en el crítico un mundo de muertos-vivos



que se encuentran y se dan apretones de manos. Gödel y Macedonio, Borges y Couture, Copi y Kafka y Arlt hasta el infinito. Será que el Yo airiano en realidad es un “precursor” artístico, será que no puedo impedirme abandonarlo y proyectarme en el otro cuando mi propósito es enfocarme en su Yo. “Trágica paradoja”, pensé escribiendo este trabajo, “un quilombo”. Pero creo que en eso, en esa huida hacia adelante, en esa desubicación y esos saltos anacrónicos me tengo que zambullir.

Pues bien, salté. Estoy en el reino del malentendido, de lo incomprendible. Me encuentro en una novela (*La costurera y el viento, 1994*), al lado de una costurera en el asiento trasero de un taxi, en una situación poco ordinaria, persiguiendo un camión en el cual supuestamente está escondido su hijo en la ruta infinita de la Patagonia. En el medio del desierto, de la ruta, en el ámbito intemporal e inubicable de un hotel, al margen de la persecución novelesca, de pronto asisto a una violación grotesca y horrible. Una mueca, una carcajada en el relato.

El resultado fue unos deditos celestes allá adentro se asieron a su miembro como de una manija y cuando lo retiró, intrigado, sacó a la rastra un feto peludo y fosforescente, feo y deforme como un demonio, que con sus chillidos despertó a Silvia Balero y los obligó a huir, dejándolo dueño de la escena. Fue así como vino al mundo el Monstruo.

Y son muchos los relatos de nacimientos de Monstruo en Aira. Este recalca la radicalidad, la violencia que se practica sobre el relato. Es una violación. Cuando menos se los espera, el monstruo surge. Arranca el contexto, lo histórico, lo formal, lo individual. Se agarra de su violador para salir a perseguir el curso del relato, “matarlo” o imprimir en él una transformación radical. El Monstruo es “una transformación”, es la encarnación del estilo, la afirmación del proceso en su suceder, la alteridad que se funde con el “uno”.

Ahí tengo una posibilidad de asir a Aira: no en el Yo visible, superficial y encajonado en las letras de su nombre propio, sino en una mutación de la fórmula rimbaldiana, “yo es un monstruo”. ¡Eureka! Encontré! A este propósito, Graciela Villanueva (2001) nota que “la imagen del monstruo aparece siempre relacionada con lo



absolutamente singular e individual, con lo que se vuelve monstruoso justamente por su singularidad irreductible.”¹

Si este monstruo es la encarnación de una torsión en el relato, temporalmente se traduce por una simultaneidad entre su surgimiento y la mutilación, violación, olvido, abandono o sea la transformación que imprime en el relato.

Cada personaje airiano ha sufrido una amputación, una transformación, una interrupción o se encuentra con el error o el fallo: amputación ortográfica del Cédar Pringle, amputación del miembro del castrato, mutilación facial del pintor alemán viajero, disyunción gramatical que lleva a Aira a hablar de sí desde el género femenino, error en el funcionamiento del clonador, prematuros innombrables, indefinibles. Cada personaje se encuentra con su incompletud, su esencia heterogénea, indefinida. Mutilar para mostrar, Aira nos hace saltar en un “freak show”-real en el que el fenómeno cobra todo su sentido literal de “dato inmediato de la experiencia que se considera como realidad”.

Introducir un fallo en un proceso, un hueco en una forma, sacarle un miembro a un cuerpo, una letra a una palabra, abandonar un modelo, un sistema para caer en lo indefinido es la clave del proceso de amnesia creativa de Aira, del proceso de creación de sus monstruos. La firma de Aira está en este hueco y la huida hacia adelante novelesca que origina.

Ahora bien, esa misma huida hacia adelante que configura su literatura se origina en la tentación de asirse en este hueco, anticipar la firma, como lo dice en el ensayo *Arlt* (AIRA, 1997), de “asir su propio proceso”. Esta tentación plantea un problema ontológico: ¿Cómo asirse a sí mismo en el continuo de su vida? Es una imposibilidad ontológica. Este salto dado, “queda una oscuridad, un hueco, un olvido”, una “conciencia mutilada, fragmentada, monstruosa”. La tentación es peligrosa, trae consecuencias inconmensurables. El escritor se hace doble: escritor y monstruo. Y para llegar a su “individualidad absoluta”, a su “singularidad desnuda”, tendría que pasar

¹ Villanueva, Graciela, “Generación y degeneración del relato en César Aira” in América, Cahiers du CRICCAL n°34, cita in Berti, Eduardo, “César Aira: ‘Quisiera ser un salvaje’”, Buenos Aires, Tres puntos, año 4, n°227, 2001).



lógicamente por la muerte. El monstruo informe, incompleto, que nació prematuro de una tentación que apostó a la ubicuidad, compitiendo con Dios, con las leyes de lo Real dado (social, histórico, político) es la condición de posibilidad de la ficción, de lo novelesco. De ahí nace un prematuro en el campo bonaerense, informe y asexuado, innombrable (*El bautismo*, 1990), ¿avatar airiano que interrumpe un proceso de gestación para poder asir su propio feto? o este feto que se agarra al pene del violador de su madre para salir a la ficción y perseguir adelante la carrera del relato (*La costurera y el viento*, 1993). De ahí muere la niña Aira a los siete años encerrada en una heladera ahogada en la crema rosa de frutilla (*Cómo me hice monja*, 1993) o anuncia la interrupción de su oficio de escritor como Aira en *Diario de la hepatitis* (1993). Todos esos procesos de interrupción, de precipitación hacia un Fin forzado son intentos de superar la imposibilidad ontológica de asirse a sí mismo. Es la receta de Aira “En adelante, para pensar habrá que imponerse un “como si... (...) Para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción”(AIRA, 1995).² Son el Origen de la ficción. El origen de lo novelesco y la condición de supervivencia de la narración.

Borges inventa el Aleph: un libro que contenga todos los demás libros. Sería como la realización de lo completo que en sí representa una imposibilidad si no es una invención. Esa imposibilidad, esa paradoja tiene una potencia ficticia sumamente fuerte. Necesita la creación de un dispositivo que lo vuelva posible, real. Gödel inventa el teorema de la incompletitud según el cual en cualquier sistema formal que sirva para la teoría de números, existe una fórmula indecidible -es decir, una fórmula que no es demostrable y cuya negación tampoco es demostrable. En el vacío y la incompletud de sus sistemas, se pudo haber creado el cero, se pudo haber creado lo infinito y se puede seguir creando nuevos dispositivos que en sí son una “postulación de la realidad” (BORGES, 1996)³, una ficción. Macedonio Fernández inventa la idea de un zapallo en el que “Dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si

² Aira César, “La innovación”, *Boletín/ 4* del Centro de Estudios y Crítica Literaria. Rosario, 1995.

³ Ver Borges José Luis, *Discusiones*, “la postulación de la realidad”, Emecé Editores, Buenos Aires, 1996.



vive o no dentro y hasta dentro de un ataúd” (Fernández, M, 2010)⁴. A su vez, El Sabio Loco Aira de *El congreso de literatura* inventa su propia máquina de clonación que parte del principio que “uno, son todos”. La idea es crear un clono de Carlos Fuentes para dirigir el mundo. Inventa el dispositivo para crear esta posibilidad. Una falla en el proceso lleva a consecuencias apocalípticas. La búsqueda de la perfección que se define en lo que es un clono, sufre una torsión microscópica que genera una monstruosidad con proporciones increíbles: de repente la ciudad Venezolana se ve invadida por miles de gusanos azules gigantes, de 300 metros de largo y 20 de ancho. El Sabio Loco Aira entiende que la falla proviene de la avispa chupacélulas de estilo que se equivocó, que en vez de chupar una célula del cuerpo de Carlos Fuentes, chupó una célula del gusano de seda que había producido su corbata azul.

¿Cómo leer este fallo?

Aira frívolo, es el Aira tentado, el Aira fantaseando. Fantasea con sus maestros, fantasea con la Novela o una idea de Obra. Pero la fantasía, el deseo o la tentación, son por definición inalcanzables, inasibles. Si bien son el origen sólido y obsesivo del arte y del artista, lo son justamente porque no se pueden asir, ni saciar, lo que les permite mantenerse como motores, inspiraciones y búsquedas del arte. Como en una auténtica génesis, hay una dosis de contingencia en la maqueta heredada, se pueden inmiscuir el error, el azar y el olvido y como desvío del fantasma que un escritor lleva por adentro, surge, asombrosamente real y auténticamente improvisada, la “tercera forma” que teoriza Barthes (2005) en *La preparación de la novela*.⁵ Así surge el mito personal de Aira informándose en la informidad de su Obra que falló en ser Balzac, que falló en ser Rimbaud, que falló en ser Carlos Fuentes si queremos...

Dice Aira :

Nuestros más locos deseos irrealizables se están haciendo realidad en nuestras vidas, o sea en Rimbaud. No es historia, ni filología, ni crítica literaria: es el procedimiento para

⁴ Fernández, Macedonio, “El zapallo que se hizo cosmos” in *Macedonio Fernández, textos selectos*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2010.

⁵ Barthes, Roland, *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.



transformar el mundo en mundo. Por eso este curso que originalmente iba a llamarse “cómo ser escritor” va a llamarse al fin de cuentas “cómo ser Rimbaud.”⁶

El clono será incompleto, será equivocado en el procedimiento de la clonación hasta ser abandonado para llegar a olvidarse y dejar desprenderse al nuevo autor en toda su individualidad. Falta plantear esta individualidad “singular” y “desnuda”...A ver, ¿cuál es el verdadero propósito del escritor? ¿Cómo pretende “volverse” escritor? ¿Cómo plantea su “yo” de escritor? No como el de una vedette drogadicta mediática, ni como un profesional dependiente del mercado editorial, ni como un nombre propio que retumba desde el ataúd, ni tampoco el copista posmoderno. La individualidad no se queda en la superficie del nombre propio ni en un reconocimiento exterior, dependiente de una recepción. El verdadero propósito del escritor, creo, para que pueda pensarse como “precursor” (en el sentido que desarrolla Borges en “Kafka y sus precursores”(1952)⁷ en tanto huella idiosincrática en una historia de la literatura, radica en lo interior, el proceso, el estilo que se libera, abandona al “escritor real” y su “quantum de generalidad” para autonomizarse y universalizarse. Ahí hay una vuelta de tuerca. Una escritura de la liberación. Si bien la afirmación estilística es carnal hasta en el nacimiento y la muerte del autor, si se ficcionaliza bajo formas informes de personajes y monstruos híbridos, la vocación primera de Aira es llevar el arte a la universalidad y la autonomía liberando el texto hasta darle vida propia. El monstruo llega a superar al Yo por medio de un filtro televisivo en *El llanto*; de un encuentro a 20 años de intervalo en *El bautismo*; de una persecución en *La costurera y el viento*.

La creatura del autor, su doble textual monstruoso, llegan a extraerse. Supera la persona del autor y se funde enteramente con su estilo o procedimiento hacia un más allá intemporal que configura los contornos de su mitología personal de escritor.

Es el caso de Rugendas, protagonista de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (AIRA, 2000), el accidente lo sorprende en su proceso de pintura y le parte y desfigura la cara. Se desdobra entre un cuerpo pasado y una cara presente monstruosa.

⁶ Aira, César, “El abandono”, in *La hoja del Rojas*, n° 39, Buenos Aires, 1992.

⁷ Borges, José Luis, “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones*, 1952.



En el caso de Rugendas, con los nervios de la cara todos cortados, la “orden de representación” que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada por decenas de malentendidos sinápticos.

Del accidente nace un monstruo, percepción monstruosa de lo real que se vincula y se funde en lo real. El fallo, el error surgen. El monstruo siempre es un malentendido, un “mientras tanto”, un presente, un real en proceso. De ahí nace un arte singular, se funde el proceso con el artista. La torsión efectuada, el artista puede ser su proceso mismo. “Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él”. De ahí no importa la muerte. El artista llega a fundirse en su procedimiento, llega a encarnar el estilo, se hace Obra completa.

El discurso crítico ahí se coloca en la misma perspectiva que la ficción: pensando al Yo desde la muerte, desde la proyección en su realización mítica, desde la proyección novelesca, desde sus personajes-“criaturas” y monstruos como figuras transitorias de su Yo “completo”. Desde lo anacrónico, lo exótico o sea desde lo ficticio, el crítico al tener este privilegio de la distancia, de la perspectiva puede contar a su vez la aventura de la construcción mítica del escritor Aira, asir sus torsiones y nacimientos fallidos y prematuros, sus metamorfosis y transformaciones seriales, sus mutilaciones o clonaciones falacias, leer a la obra en su proceso y no en su resultado. Así como Aira narra en su ensayo “Arlt”(AIRA, 1997)⁸ el nacimiento del monstruo arltiano, así como Sandra Contreras(2002) narra el nacimiento de Aira⁹ desde sus “precursores”, hoy narramos y asimamos desde lo incompleto lo que propulsa Aira en su elaboración singular en tanto futuro “precursor”.

Si como lo vimos el monstruo es la alteridad que se funde en el “uno” y si César Aira es el monstruo que está en gestación en su Obra, podemos resolver la paradoja de la individualidad del estilo y la universalidad de la literatura en el truco anacrónico, la

⁸ Aira, César, “Arlt”, *Paradoxa* N° 7. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

⁹ Contreras, Sandra, Capítulo 4 “La novela del artista” in *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, 2002, Rosario.



proyección ficticia que radica en la impaciencia esencial del crítico que permite desafiar lo que dice Aira en *Las tres fechas* (2001):

El estilo es individual, para realizarse debe firmarlo uno solo, a la espera de que la Historia haga posible la conformación retroactiva de una época de la civilización que este estilo represente.¹⁰

Con este gusto de la anticipación y de la aventura, casi podría decir que comprobamos “que no hay cuento: hay Arlt. Trasladado a Aira, diría: Y el último paso (es) que no hay Arlt: hay literatura”¹¹ (AIRA, 1990). No hay libro: hay Aira. No hay Aira: hay literatura.

César Aira, Doctor Frankenstein moderno, crea una criatura monstruosa que a su vez lo acosa en nombre de su soledad, infirmitad y difícil integración en el mundo. La recepción de la novela de Shelley hizo de la criatura el llamado “Frankenstein” elevándolo en tanto mito. Ahí la criatura supera al autor, ya en el texto pero también en su recepción. De este modo, participa, en su autonomización, a una Historia de la literatura. El mismo trayecto se está procesando en Aira: si el monstruo parido empieza su acoso en el texto mismo, veremos si logra dar el paso de las líneas del texto al horizonte universal de la recepción.

¹⁰ Aira, César, *Las tres fechas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001

¹¹ Aira, César, “Sobre la supersticiosa ética del lector”