

Para citar este artículo: Decock, Pablo. “Autoestereotipo y autofiguración en la obra de César Aira”. *América Latina y los estereotipos*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 23, Montalvo, Y. (coord). 2009, pp. 71-84. ISSN 1784-5114.  
Disponible en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## **Autoestereotipo y autofiguración en la obra de César Aira**

Pablo Decock

UCL

Increíblemente, esa bazofia gustó.  
(*El congreso de literatura*, p.85)

En el presente trabajo nos proponemos mostrar que un análisis del funcionamiento de los estereotipos en un corpus literario, cinematográfico o pictórico/iconográfico determinado no solamente resulta enriquecedor en un contexto dominado por representaciones socioculturales o nacionales –ya sea tradicionales o subversivas– sino que también puede ser útil para revelar las tensiones internas de la poética de un autor.<sup>1</sup> Por tanto, esta ponencia se aleja, tal vez, parcialmente de la mayoría de los trabajos tanto realizados en el campo de estudios sobre los estereotipos como los presentados en esta jornada ALEPH.

### **I. Contexto: el sentido como coordenada problemática**

En la obra prolífica de César Aira (1949) el sentido ha sido desde el principio una coordenada problemática. Si bien las novelas breves de este autor argentino han despertado solamente los últimos cinco años un interés creciente –a partir de la publicación del estudio de Sandra Contreras–<sup>2</sup> es legítimo decir que ahora se ha vuelto un autor bastante comentado y estudiado bajo diversos

---

<sup>1</sup> Algunas recientes publicaciones no sólo demuestran la importancia otorgada actualmente al fenómeno de los estereotipos en el discurso académico sino que también ilustran la preponderancia del enfoque vigente en las ciencias sociales para investigar los clichés de la representación social o identitaria en los medios de comunicación frente al acercamiento más específico en los estudios sobre el estereotipo en la creación artística, y particularmente en la literatura y su recepción.

Florent Kohler (ed.), *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*, Publication du C.I.R.E.M.I.A., Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007.

Henri Boyer (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Actes du Colloque International de Montpellier (21, 22 et 23 juin 2006, Université de Montpellier III), 5 tomes, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>2</sup> Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

ángulos en una serie de tesis doctorales (cinco publicadas), ensayos, artículos, reseñas y ponencias. Sin embargo, pocos –Premat, Villanueva, Contreras para sólo nombrar algunos nombres importantes sin pretensión exclusiva– han explicado de manera satisfactoria el equilibrio paradójico entre la falta de sentido originario y, simultáneamente, el despliegue infinito y casi provocativo de significaciones en la obra de Aira.

Después de haber identificado en el marco de nuestra investigación doctoral la construcción del sentido como la coordinada problemática principal en la obra de Aira, hacía falta buscar una metodología *ad hoc* a fin de analizar esta problemática para la cual los análisis tradicionales no daban los resultados requeridos. Ahora bien, para abordar concretamente esta problemática se ha recurrido a la noción de estereotipo y a su funcionamiento en la obra de Aira. Esta opción se justifica por dos motivos relacionados. En primer lugar, la obra de Aira recicla y transforma a menudo códigos que provienen de los géneros menores y de los medios de comunicación de masas. Hemos dividido estos códigos apropiados en dos tipos relacionados, o sea los estereotipos socioculturales (las representaciones del indio y del gaucho, los ecos de la ruina social del neoliberalismo en Argentina) y los *massmediáticos* (los códigos semánticos que provienen de la novela policiaca, la telenovela, el cine, el cómic, etc.).

Por otra parte, si bien la noción de estereotipo resulta una herramienta imprescindible para destacar las variables observables en este diálogo –intersistémico– abigarrado constituye al mismo tiempo, un dispositivo muy valioso en la semiosis del texto. Además, como es sabido, los estereotipos constituyen la primera herramienta para captar la significación del texto.<sup>3</sup> A su vez, un estudio más detenido de las operaciones de desplazamiento y sustitución de sentido en la apropiación de los estereotipos socioculturales y *massmediáticos*, nos acerca a la noción problemática del sentido polifacético y escurridizo a lo largo de toda su obra narrativa.

Ahora bien, para dar cuenta correctamente del complejo *modus operandi* y de las estrategias esenciales del proyecto

---

<sup>3</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1991, p.12.

literario de Aira, hace falta distinguir otra categoría de estereotipos en la que vamos a centrarnos en este estudio, es decir, el autoestereotipo.

## II. Autoestereotipo y autoficción

Antes de esclarecer el término y explicar su pertinencia, cabe detenerse un momento en la definición del estereotipo propuesta por el investigador belga Jean-Louis Dufays para articular después mejor en qué consiste exactamente la especificidad de la nueva categoría del autoestereotipo. Según Dufays, el estereotipo es un fenómeno:

1. susceptible d'affecter tous les niveaux du discours (idées, thèmes, expressions, actions) et tous les domaines de l'expression et de la pensée (art, littérature, conversation);
2. caractérisé par sa fréquence d'emploi, une fréquence qui s'étend à la fois dans la durée –sans être éternel, le stéréotype n'est pas limité à une mode – et dans la collectivité linguistique– son usage n'est pas limité à un groupe restreint;
3. perçu comme la répétition d'un 'pré-texte' diffus qui n'est pas localisé dans une oeuvre précise mais provient d'un ensemble de textes;
4. doté d'une signification abstraite et schématique;
5. comportant plusieurs éléments dont l'association, qu'elle soit de nature syntagmatique ou paradigmaticque, est perçue comme figée ou semifigée;
6. porteur d'une valeur rhétorique et/ou idéologique qui ne produit pas nécessairement sur le récepteur l'effet visé par celui qui l'énonce et dont l'interprétation varie selon la situation historique, la compétence culturelle et l'idéologie du récepteur (p.57).

Ahora bien, proponemos la noción de autoestereotipo –por analogía con la autoficción con la que hay una relación evidente– para explicar cómo Aira hace circular de manera muy consciente figuras, imágenes y rasgos semánticos ficcionalizados de sí mismo no solamente en sus textos de ficción, sino también en sus ensayos sobre otros autores y en sus entrevistas e intervenciones públicas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Arfuch insiste en la importancia de la entrevista mediática en la nueva configuración del espacio público (la mediatización, las tecnologías del directo) que "ha transformado los géneros autobiográficos canónicos, aquellos que esbozaran las formas modernas de enunciación del yo. [...] En este horizonte, una forma peculiar parece concentrar en sí misma las funciones, tonalidades y valores – biográficos – reconocibles aquí y allí, en los diversos géneros: la entrevista, que podrá devenir indistintamente biografía, autobiografía, historia de vida, confesión, diario íntimo, memoria, testimonio" (2002: 117).

De esta manera, crea un "espacio de lectura"<sup>5</sup> estratégico donde puede desarrollar su propia obra y a la vez orientar parcialmente el discurso sobre su obra de una parte considerable de la crítica que no logra despegarse del entrecruzamiento autorreflexivo y metaficcional del autor.<sup>6</sup>

Volviendo al término mismo –que no es un neologismo<sup>7</sup> nuestro pero cuya acepción particular nos parece legítima introducir en este contexto– y a nuestra concepción en relación con la definición susodicha del estereotipo, se podría indicar un punto criticable, a saber la –aparente– falta de una dimensión colectiva puesto que se trata, esencialmente, de una iniciativa individual del autor. Por otra parte, no es inoportuno alegar que esos lugares comunes autoproyectados y concernientes a su propia figura y escritura se hacen colectivos –en términos relativos ya que se trata obviamente de un círculo reducido de entendidos– gracias a la crítica literaria que los difunde y amplifica. Por último, cabe precisar que sin utilizar el término autoestereotipo, el artículo de Jean-Antoine Díaz con el sugerente título "Salvador Dalí surréaliste par lui-même: archétype contre stéréotype" incluye algunas ideas que

---

Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.117.

<sup>5</sup> Piglia ha afirmado con respecto al trabajo crítico de Borges que "[u]n escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos" (p. 153) Citado por Patricio Pron en su tesis doctoral: "*Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*, Universidad de Göttingen, 2007, p.180. Se puede consultar su estudio en el sitio <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2007/pron/pron.pdf>.

<sup>6</sup> En efecto, un inconveniente frecuente en la crítica airiana es analizar su obra con teorías y conceptos que parecen (son) sacados de los propios libros (novelas o ensayos) del autor. Nos parece que cierta distancia de la *intentio auctoris* (Eco) es necesaria para que podamos leer un autor con propiedad. Por otra parte, cabe reconocer que resulta difícil separar de manera unívoca la teoría de la ficción ya que sus novelas son regidas por una relación simbiótica, o sea, de fuerte interdependencia, entre ambas.

<sup>7</sup> La palabra «autoestereotipo» no figura en los diccionarios (RAE, Robert, TLF, etc.) pero navegando en Internet uno se topa, básicamente en el campo de la psicología social y la enseñanza intercultural, con este término que también existe en el francés, inglés y alemán y que significa "la imagen colectica que tenemos de nosotros mismos" (en oposición con la palabra "heteroestereotipo" que es "el conjunto de representaciones que un pueblo hace de otro pueblo"). Es significativo que los dos sitios mencionados en esta nota se refieran a una obra de Geneviève Zarate, *Enseigner une culture étrangère* (1986, Hachette), obra que no hemos podido consultar directamente. Fuentes:

<http://www.revue->

[textonet/marges/marges/000\\_presentations\\_art\\_html/doc0052presentation.htm](http://textonet/marges/marges/000_presentations_art_html/doc0052presentation.htm) ;

<http://nicomede.org/fle/memoirev.htm>

han sido esenciales para el desarrollo de nuestra concepción del autoestereotipo.<sup>8</sup>

Es cierto que, a estas alturas, el autoestereotipo no puede separarse de otra noción –polémica y que está de moda estos últimos años–, la autoficción,<sup>9</sup> cuyo enfoque ya hemos aplicado, además, a la obra de Aira en un estudio anterior.<sup>10</sup> Recordemos con una cita de Gasparini de manera muy sucinta las diferentes concepciones del término a partir de Doubrovsky:

Celle de Doubrovsky contenait trois paramètres: une écriture littéraire, une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros, et une importante décisive accordée à la psychanalyse. Vincent Colonna<sup>11</sup> et Gérard Genette ont ensuite proposé de réserver ce terme aux cas de « fictionalisation de soi », c'est-à-dire de projection dans l'imaginaire

---

<sup>8</sup> A pesar de algunas diferencias evidentes (la dimensión mediática, la forma de arte, los motivos financieros, etc.), hay indudablemente una serie de puntos en común con el proyecto de Aira en la acertada explicación de Díaz sobre el juego consciente de Dalí que ha fomentado casi desde el principio el estereotipo del artista extravagante y genial: "Ainsi à chaque apparition de Dali, le stéréotype est présent, agissant avec toute la panoplie du dandy et le discours du délire créateur. Cependant, il s'agit d'une démarche à double tranchant. D'une part, à alimenter le stéréotype, l'artiste peut être tenté de répondre à la demande sans plus et de livrer des tableaux moins originaux, moins surprenants, d'un surréalisme acceptable par un marché américain marqué par le puritanisme. Il est vrai qu'à l'occasion du second conflit mondial, New York est devenu la capitale de l'art. D'autre part, le stéréotype permet à l'artiste, dont on admire la virtuosité, de se livrer à toutes les excentricités du clown".

Jean-Antoine Díaz, "Salvador Dalí surréaliste par lui-même: archétype contre stéréotype", *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Tome 5: Expressions artistiques*. Actes du Colloque International de Montpellier (21, 22 et 23 juin 2006, Université de Montpellier III) publiés sous la direction de Henri Boyer, Paris, L'Harmattan, 2007, p.84.

<sup>9</sup> Es a la vez un término polémico y una noción en constante evolución desde que fue lanzada por el novelista francés Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977).

<sup>10</sup> Pablo Decock, "El demonio burlón en *Cómo me hice monja* y *El Tilo* de César Aira: entre autobiografía, ficción e Historia", *Fronteras de la literatura y de la crítica*, Actes du Congrès International IILI (2004), Fernando Moreno, Sylvie Jossierand, Fernando Colla (eds.), CRLA-Archivos, 2007, CD.

Cabe señalar, sin embargo, que Manuel Alberca – uno de los mayores especialistas españoles de la autoficción – es el que de manera más explícita ha tratado esta problemática en la narrativa de Aira. El tema de la autoficción también ya fue ampliamente tratado en el coloquio sobre la obra de Aira que se organizó en mayo 2004 en Paris 8 y en la Universidad de Grenoble.

Manuel Alberca, "El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo)", *César Aira, une révolution*, actas del coloquio "César Aira, un épisode dans la littérature argentine fin de siècle", Michel Lafon (ed.), Grenoble, Ellug, Hors-série de *Tigre*, 2005, pp.227-236.

<sup>11</sup> Véase Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004, pp.14 y 195. Colonna destaca la importancia de la autoficción en la literatura rioplatense y menciona a Borges, Gombrowicz y Copi. La última obra de José Amícola, *Autobiografía como autofiguración* (2007), también alude a esta referencia de Colonna.

d'un personnage portant le nom de l'auteur. L'usage n'a pas retenu ces définitions et s'est contenté de transférer sur ce néologisme le contenu sémantique approximatif du désuet « roman autobiographique » (p.12).<sup>12</sup>

No obstante, la autoficción se concibe normalmente como la intención del autor de ficcionalizar de alguna manera su propia vida recurriendo a juegos identitarios entre el protagonista o el narrador, por una parte y el autor, por otra parte. Queda claro que éste es un recurso recurrente y central en la obra de Aira en textos como *Embalse* (1992), *El llanto* (1992), *Cómo me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *La serpiente* (1997), *El Congreso de literatura* (1997), *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998), *La trompeta de mimbre* (1998), *El juego de los mundos* (2000), *El tilo* (2003), etc.

Disponemos ahora de los elementos necesarios (la problemática del sentido, el autoestereotipo y la autoficción) para formular algunas preguntas de investigación que nos interesan y que deberían desembocar en la hipótesis de trabajo central que queremos poner a prueba dentro del marco reducido de este estudio.<sup>13</sup> ¿Cuál es el estatuto exacto de esta categoría particular del autoestereotipo y cómo le sirve a Aira en su construcción de una figura de autor?<sup>14</sup> ¿Cómo se debe interpretar la serie de alter-egos proyectados y la abundancia del metalenguaje en sus novelas en relación con la tensión constante entre sentido y sinsentido en su obra? Y también: ¿cómo entender la paradójica centralidad de la figura del autor que contrasta con la desacralización de la misma?

Por consiguiente, intentaremos mostrar que la posibilidad de la legibilidad de un yo autorial (definido tanto por su figura como por su proceso de creación) es precisamente lo que da coherencia, o sea sentido a la obra de Aira. En otras palabras, veremos que su

---

<sup>12</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p.12.

<sup>13</sup> Este trabajo será detallado y profundizado en el último capítulo de nuestra tesis doctoral.

<sup>14</sup> Couturier anota pertinentemente –basándose en el *Dictionnaire historique de la langue française*– que la palabra en latín *figura* “est formé sur le radical de *ingere* “modeler (dans l'argile)” qui a abouti en français a *feindre*” y que en español se ha transformado en  *fingir*. Esta breve observación etimológica demuestra que estamos muy lejos de una representación referencial del autor empírico real. El estudio de Couturier ofrece además una clara síntesis de la problemática crucial del autor y aporta algunas reflexiones interesantes al debate.

Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p.14.

autosuficiencia parece ser su única condición de existencia o de supervivencia.

### III. Autofiguración: el escritor-Sabio Loco entre discurso y narración

Es cierto que Aira alimenta –en un singular gesto de autopromoción– toda una serie de autoestereotipos en sus novelas, ensayos y entrevistas.<sup>15</sup> Por ejemplo, Aira produce y cultiva los estereotipos siguientes que conciernen tanto a su figura de escritor (*auto*) como a su manera –sus procedimientos– de escribir (*meta*): el del autor singular y raro, el de no corregir sus textos, el autor-vampirista, el eterno niño Aira, el sabio loco, el idiota, el artista-monstruo, el provocador, la mala escritura, la improvisación, la frivolidad, la famosa “huida hacia delante”, etc.

Por lo general, Aira pone en circulación una serie de avatares suyos –basados en una autoironía inédita– que encarnan la imagen opuesta del arquetipo<sup>16</sup> del escritor tradicional. Lo subvierte y lo reemplaza de manera muy consciente por otra serie de imágenes recurrentes que también se convierten al fin y al cabo en estereotipos. Mediante esta estrategia caracterizada por la centrifugación y la autorreferencialidad, Aira termina ocupando un lugar al margen del tradicional campo literario argentino. No es en

---

<sup>15</sup> Véase el excelente artículo de Ana Porrúa a propósito de la importancia que ocupan las entrevistas e intervenciones públicas de Aira para la imagen creada del autor y principalmente para la reconstrucción del campo literario argentino que Porrúa analiza en términos de “explosión” (el campo literario de los años ‘60 y ‘70 marcado por relaciones fuertes entre sus actores) e “implosión” (el de los años ‘80 y ‘90 caracterizado por componentes más lábiles): “En este espacio se mueve Aira, que ya no considera atendibles ninguna de las figuraciones colectivas. [...] En este nuevo campo –definido generalmente en términos de posmodernidad, o calificado por sus rasgos posmodernos–, el movimiento es implosivo. Si la explosión (el *bigbang* es una teoría de la explosión) expande la materia y genera la multiplicidad, la implosión (el *big-crunch* es el nombre que le da la ciencia a este proceso hipotético) produciría una fuerza centrípeta, de concentración, y haría retornar el universo sobre sí mismo”. Ana Porrúa, “César Aira: implosión y juventud”, 2005, *Punto de Vista*, número 81 (abril 2005), p.25.

<sup>16</sup> En un artículo, fruto del trabajo de algunos investigadores de la Universidad Católica de Lovaina con el objeto de esclarecer la babelización terminológica que reina entre arquetipo, mito y estereotipo, se propone la siguiente definición: “Les archétypes sont des formes eidétiques translinguistiques, des représentations inconscientes et universelles, partagées par tous les hommes (alors que les mythes et les stéréotypes sont reliés à une culture particulière)” (2003: 8). Si bien el criterio de universalidad es discutible, esta definición aporta algunos elementos importantes para distinguir mejor el estereotipo del arquetipo. Paul-Augustin Deproost, Jean-Louis Dufays, Jean-Louis Tilleuil, Laurence Van Ypersele, Myriam Watthee-Delmotte, “Archétype, mythe, stéréotype : pour une clarification terminologique”, *Les cahiers électroniques de l’imaginaire*, n°1 (2003), pp.7-42.

absoluto un gesto ingenuo. A pesar de su aparente posición periférica, la obra de Aira se ha convertido paradójicamente en un referente para la generación literaria más joven de su país (Guebel, Bizzio, Cucurto, Coelho, etc.).<sup>17</sup> Ana Porrúa, que se ha centrado en la particular posición que ocupa Aira en el campo literario, ha afirmado que:

Lo que sí parece hoy muy oportuno es el momento en el que Aira decide salir al ruedo, adquirir visibilidad. Una instancia histórica de reconstrucción del campo literario, a la que él decide presentarse solo, casi como Ruben Darío en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (p. 26).

Conviene distinguir en el amplio espacio autoficcional de la obra de Aira entre una vertiente más extravagante y a la vez rica en reflexiones metaficcionales, la del escritor fracasado – Sabio Loco (por ejemplo, *El congreso de literatura*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*) y una vertiente más autobiográfica en la que recuerda su infancia en Coronel Pringles (por ejemplo, *La costurera y el viento*, *El Tilo*). Si bien dudamos entre demostrar nuestra hipótesis mediante un recorrido panorámico del espacio autoficcional en la obra airiana y centrarnos en un caso emblemático, hemos optado –esencialmente por motivos de claridad– por la segunda vía, o sea un análisis de los mecanismos meta y autoficcionales en la novela breve *El congreso de literatura* (1997).<sup>18</sup>

Ahora bien, el narrador autodiegético de *El congreso de literatura* es a la vez un escritor y científico loco especializado en el tema de la clonación que, además, se llama César. Ha sido invitado a un congreso de literatura en la ciudad de Mérida (Venezuela) donde se le ha ocurrido hacer clones del "Genio" (p.36) Carlos Fuentes –también presente en el congreso– a fin de dominar el

---

<sup>17</sup> A su vez, Pron insiste correctamente en la "doble productividad" de la obra airiana: "hacia atrás, en relación a la tradición literaria argentina anterior, que él entre otros completó mediante la intervención crítica que dio origen a la tradición "alternativa", y hacia adelante, en los escritores que – movidos por su influencia – adoptaron la serie "alternativa" y, con ella, motivos y procedimientos [...] (2007: 194). Aira recupera, en efecto, una serie de autores (Arlt, Puig, Osvaldo Lamborghini, Pizarnik, Copi) cuya obra ha sido revalorizada por la generación de los autores susodichos posterior a Aira.

<sup>18</sup> César Aira, *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1997.



planeta con un ejército de intelectuales superiores.<sup>19</sup> Sin embargo, su avispa clonadora, encargada de la misión, se equivoca y le trae al protagonista una célula de la corbata de seda azul fosforescente de Fuentes. Este error disparatado va a generar una historia desopilante que terminará con una invasión apocalíptica de Mérida por una masa de colosales gusanos azules que el científico sólo podrá detener en el último momento mediante su "Exoscopio".

A fin de desentrañar el "disfuncionamiento del paradigma hermenéutico"<sup>20</sup> con el que nos topamos en muchos de los relatos airianos que se caracterizan por un sinsentido lógico, incoherente e inmotivado,<sup>21</sup> es preciso centrarnos en algunos fragmentos de esta novela breve a fin de analizar una serie de códigos y figuras recurrentes en el conjunto de su obra y significativas para la creación de una figura de autor. Aparte de algunos estereotipos *massmediáticos* (p.98, p.89, p.103) explícitos, provenientes de los cómics (p.29-30), de la telenovela (p.98) y de "una vieja película barata de ciencia ficción" (p.103, p.89), que llegan a configurar uno de los múltiples niveles de la novela, concretamente la fábula del científico loco cuyo objetivo de dominar el mundo fracasa al final del texto, importa centrarnos en las modalidades y el funcionamiento del autoestereotipo a través de algunos fragmentos de la novela que comentaremos a continuación y que contribuirán a destacar la creación de una figura del autor.

Es cierto que el *El congreso de literatura* es un texto central para empezar a analizar la poética de Aira. Si bien la novela se rige por una serie de "traducciones", concebidas como transiciones entre los diferentes niveles de la historia (la fábula inicial del Hilo de Macuto, la fábula *massmediática* del Sabio Loco, la broma literaria con Carlos Fuentes, la obra de teatro representada y el

---

<sup>19</sup> La novela tiene un origen autobiográfico incontestable. En efecto, Aira fue invitado a la Bial de Literatura de Mérida en la que también estuvo presente Carlos Fuentes y en la que conoció también a otros escritores como Enrique Vila-Matas. Es, considerada la identidad onomástica entre autor, narrador y protagonista un claro exponente de la narrativa autoficcional. Cabe señalar también que después de haber leído la novela de Aira, Fuentes ha afirmado en repetidas ocasiones – entre otras, en su novela *La silla del águila* (Alfaguara, 2003) –, a modo de guiño literario tal vez irónico, que en el año 2020 le otorgarán a Aira el Premio Nobel de Literatura.

<sup>20</sup> Winfried Menninghaus, *In Praise of Nonsense. Kant and Bleubeard*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p.8.

<sup>21</sup> Op. cit., 1999, pp.11-12.

omnipresente nivel metatextual), el último es precisamente el más significativo.

Ahora bien, el narrador-protagonista tematiza en los diferentes niveles del texto la idea metaficcional del proceso creativo como una transformación constante relacionada con la genética y la clonación, como analiza acertadamente Mariano García en su tesis doctoral.<sup>22</sup> Esta concepción radical de la invención literaria excluye cualquier forma de intertextualidad con excepción del caso del Génesis que desde luego tiene un estatuto particular nada más que por su título, como se explica en el fragmento siguiente en el que el autor-narrador, a partir de una obra de teatro que ha escrito antes, reflexiona sobre su poética – en realidad, la poética del propio Aira–:

Esa comedia data de mi época darwiniana, pero anuncia mi trabajo posterior con los clones. Fue una excepción en el conjunto de mis escritos, porque siento aversión por lo que ahora se llama “intertextualidad”, y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo; cuando no hay más remedio que recuperar algo ya existente, prefiero echar mano a la realidad. Pero esta excepción me la permití porque después de todo el Génesis es un caso especial, aunque más no sea por el título. Si la invención, o la transmutación de la realidad, son partes de una mecánica amplia de genética literaria, el Génesis bien puede considerarse su plan maestro, por lo menos entre nosotros los occidentales (p.70).

En efecto, Aira no se sirve mucho de la intertextualidad, según definida tradicionalmente por Genette como un trabajo de transformación con un hipotexto determinado, sino que desarrolla más bien una práctica rizomórfica –“el rizoma como principio superador del intertexto y del palimpsesto”<sup>23</sup> de la

---

<sup>22</sup> Mariano García, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p.176.

<sup>23</sup> En su excelente artículo, Alfonso de Toro estudia la organización signica del discurso de la obra de Borges en el marco de la postmodernidad y de la deconstrucción relacionando su narrativa con la estética del nouveau roman. Para describir la obra de Borges, Toro se basa en algunas premisas relacionadas, entre otras la de la pluricodificación regida por los principios del rizoma que termina por producir un discurso en el que los significados son deconstruidos en significantes. En este sistema rizomórfico de códigos múltiples marcado por la búsqueda de la literatura ya no es considerada como ‘mimesis de la realidad’ sino como ‘mimesis de la literatura’. Véase Alfonso de Toro, “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano”, Karl Alfred Blüher & Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: Variaciones sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, p.135.

intertextualidad, es decir, una integración ecléctica, determinada por una lógica productiva, de códigos formales y estilísticos pertenecientes a los géneros menores ya señalados anteriormente. Es interesante relacionar el fragmento citado también con la observación siguiente del narrador sobre el vampirismo o parasitismo estilístico a la que Enrique Vila-Matas hace eco magistralmente en su novela *El mal de Montano* (2002).

El vampirismo es la clave de mi relación con el prójimo, es el único mecanismo que me permite relacionarme. Por supuesto, es una metáfora. Los vampiros propiamente dichos no existen, son apenas el punto en el que se enganchan todas esas formas de parasitismo vergonzante que necesitan de la metáfora para asumirse. La forma que toma en mí esa metáfora es especial, como digo. Lo que le succiono al prójimo al que me prendo no es dinero, ni seguridad, ni admiración, ni, pasando al rubro profesional, temas o historias. Es el estilo. He descubierto que todo ser humano, todo ser vivo en realidad, además de todo lo que puede exhibir como posesiones materiales y espirituales, tiene un estilo con el que hace la gestión de esas posesiones. Y he aprendido a detectarlo y a apropiármelo (pp.88-89).<sup>24</sup>

De hecho, el texto reflexiona continuamente sobre el proceso mismo de la creación y señala y cuestiona a la vez de manera explícita los niveles –traducciones– del texto para asegurar una coherencia mínima y para reequilibrar el sinsentido producido por las contradicciones e inverosimilitudes temáticas. A menudo, las aventuras de la novela dan pie a declaraciones de sus principios estéticos que sólo el lector entendido puede reconocer porque se repiten en otros textos de Aira. Asimismo, estamos convencidos de que la literatura de Aira sólo se sostiene a partir de su propia explicación y necesita recurrir, por tanto, al nivel metaficcional para sobrevivir. En efecto, la autosuficiencia de esta obra –traducida en ese metalenguaje *sui generis*– corresponde a un anhelo de unidad. La autorreferencialidad de sus textos proporciona precisamente los fundamentos indispensables que van dirigidos a la creación de una Obra –“mi Gran Obra” (p.59)–, entendida como conjunto semántico y como producto de un proyecto de Autor. Es, en fin, su original respuesta a una serie de dilemas (el sentido, la referencialidad, la teoría literaria, etc.) que todo texto literario plantea.

---

<sup>24</sup> Véase el artículo de Porrúa a propósito del “vampirismo benévolo” (2005: 29) de Aira con respecto a los autores más jóvenes.

Esta tendencia de poner a prueba el funcionamiento de sus procedimientos genéticos se ejemplifica también perfectamente en la puesta en abismo siguiente, cuando el autor-narrador asiste a una representación de su propia obra de teatro en el congreso de literatura celebrado en Mérida. Esta "obrita", *En la corte de Adán y Eva*, constituye un nuevo pretexto para problematizar tanto el Comienzo (a partir de su trama genética) como el Fin de la obra narrativa de Aira (a partir de su desenlace apocalíptico y *massmediático*):

Fue entonces, cuando la acción se precipitaba al fin, después de los exasperantes diálogos del té, que cayó sobre mí como una bomba atómica mental la magnitud de mi chapucería. ¡Otra vez había cedido a la tontería, a la frivolidad de inventar por inventar, a recurrir a lo inesperado como un *deus ex machina*! El viejo consejo sapiencial que adora el frontispicio de mi ética literaria, "Simplifica, hijo, simplifica", ¡otra vez dialapidado [sic]! Lo poco de bueno que he escrito, lo hice ateniéndome, por casualidad, a él. Sólo en el minimalismo se puede lograr la asimetría que para mí es la flor del arte; en la complicación es inevitable que se configuren pesadas simetrías, vulgares y efectistas. Pero en mí es fatal, esa manía de agregar cosas, episodios, personajes, párrafos, de ramificar y derivar. Debe de ser por inseguridad, por temor a que lo básico no sea suficiente, y entonces tengo que adornar y adornar, hasta una especie de rococó surrealista que a nadie exaspera tanto como a mí. Era como una pesadilla (la pesadilla de las pesadillas), ver materializarse los defectos vivientes de lo que había escrito (pp.81-82).

Nos parece el fragmento más representativo de la novela, sobre todo a la hora de analizar la autoestereotipia en la obra de Aira porque de manera muy condensada incluye los principales autoestereotipos (la precipitación, la chapucería, la tontería, la frivolidad, la casualidad, la asimetría, la digresión, la inseguridad y el temor, el surrealismo y el defecto) que llegan a esbozar esa figura del autor en su calidad de rasgos estilísticos y de esbozo de carácter humano. Creo legítimo afirmar que estos autoestereotipos apuntan mayoritariamente a una estética del fracaso –"el precio a pagar" (p.139), según Contreras– si planteamos el asunto en términos de resultado. Se trata esencialmente de un arte performativo de la exposición, como gesto y procedimiento.

Resulta interesante ver también cómo la figura del autor proyectada en el texto contrasta también con la imagen de Carlos

Fuentes como escritor canónico e importante (p.87) en combinación con la visión irónica del mundo literario e intelectual (p.38, p.86) que se ofrece en el texto. La cita siguiente se sitúa en la huida final, el "sálvese quién pueda" de las últimas páginas de la novela:

Nos superó, tocando la bocina como una sirena, un Mercedes en cuyo asiento trasero divisé los perfiles serios de Carlos Fuentes y su esposa. Ellos también iban al aeropuerto. ¡Ilusos! ¿O les habrían ofrecido asientos en algún avión oficial? La ciudad era la capital provincial, y seguramente el gobernador tendría un avión... pero no creí que en un trance de "sálvese quién pueda" como este [sic] se respetaran las jerarquías literarias (p.120).

#### **IV. ¿Un proyecto de autor paradójico?**

Se ha mostrado que la construcción de una figura de autor a través de una proliferación de máscaras autoficcionales y reflexiones metaliterarias parece ser el único referente posible, como también ha destacado Julio Premat en un brillante artículo suyo, "El idiota de la familia":<sup>25</sup>

El procedimiento Aira, tan comentado, es ante todo el de una perspectiva: son las andanzas de un idiota en el mundo de la peripecia. Ya que las intrigas se vacían, se autodestruyen, produciendo una ligereza, una superficie lisa sin espesor semántico, para entenderlas habría por lo tanto que concentrarse en esa figura, en el escritor creado por las obras, capaz de darle un marco y un principio de organización a las "novelitas". Pero ese personaje creado es un yo ideal que decepciona al lector y que expone sus límites; el escritor ficticio o mítico, fruto de la obra, es un idiota (p.47).

En la narrativa de Aira, la compleja noción de autoficción se caracteriza por dos ingredientes entrecruzados cuyo conjunto configura la autoestereotipia fomentada por el propio autor que parece condicionar, en parte, la lectura y la crítica de su obra:

1) La exposición –en sus novelas, ensayos y entrevistas– de una figura desacralizada del autor, o sea una desautorización irónica del

---

<sup>25</sup> Julio Premat, "El idiota de la familia", *César Aira, une révolution*, actas del coloquio "César Aira, un épisode dans la littérature argentine fin de siècle", Michel Lafon (ed.), Grenoble, Ellug, Hors-série de *Tigre*, 2005, pp.41-50.

yo autor-narrador-protagonista plasmado en el niño Aira, en el demonio burlón, en el idiota Aira (Premat).

2) La puesta en escena de los mecanismos de la escritura que a veces tiende trampas al lector<sup>26</sup> y boicotea sus expectativas. En este sentido, el Exoscopio –“que se parecía un poco en exceso al Gran Vidrio de Duchamp” (p.80)–, o sea, la máquina que se utiliza para la clonación, parece ser el dispositivo tecnológico del que Aira sueña para la producción de sus ficciones.

Por tanto, es oportuno afirmar que la posibilidad de una legibilidad de un yo autorial es lo que da coherencia, ‘sentido’ a la obra de Aira en la que las “novelitas” –hasta cierta altura ilegibles en términos hermenéuticos– son meras variantes de ese yo autoficcional (en sus dos componentes) y cuyo resultado no tiene mucha importancia frente al conjunto que es la creación de una Obra (el mito del autor).<sup>27</sup> En fin, el mito Aira es a la vez su obra y la condición de su obra.

A modo de conclusión, nos interesa destacar dos tensiones relacionadas en la poética de Aira. Por una parte, la paradójica centralidad de la figura del autor que contrasta con la desacralización de la misma. Por otra parte, se podría leer también cierta contradicción en el proyecto de Aira que parece regido por la frivolidad y la intrascendencia pero que al mismo tiempo aspira a crear y dejar una Obra –aunque continua, siempre en expansión–; eso significa que, al fin y al cabo, hay un anhelo trascendente.



---

<sup>26</sup> Pablo Decock, “Le stéréotype en tant que piège : le sens giratoire dans *La villa* de César Aira”, *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène. Tome 5 : Expressions artistiques*. Actes du Colloque International de Montpellier (21, 22 et 23 juin 2006, Université de Montpellier III) publiés sous la direction de Henri Boyer, Paris, L’Harmattan, 2007, pp.63-72.

<sup>27</sup> Véase también al respecto el último capítulo “Novela de escritor” de la tesis de Sandra Contreras (2002).