# EL PULULAR DE LOS MONSTRUOS: DE SILVINA OCAMPO A CÉSAR AIRA

**MÓNICA ZAPATA**
Université François Rabelais - Tours
C.I.R.E.M.I.A.

Un monstruo es, según César Aira, « una especie que consiste de un solo individuo », un ser que, por ser único, no puede reproducirse pero cuya existencia conlleva, invariablemente, la de un cazador « obsesionado con él: su sombra, su gemelo humano »[1].

Con ser únicos, los monstruos no son menos numerosos en nuestras sociedades occidentales y por tanto abundan también en sus expresiones artísticas, donde siempre han sido objeto de fascinación. Sin embargo, en la era de lo políticamente correcto, no se identifica al monstruo como el « anormal », exhibido en ferias y objeto de burla. El desprestigio de toda noción de « normalidad » ha logrado, perversamente, que la imagen del monstruo se diluya hasta confundirse con el grupo y que, de hecho, cada uno de nosotros pueda, según la ideología del momento y del lugar, ser señalado como un monstruo:

> Les monstres abondent, mais ils sont difficilement repérables tant la monstruosité peut s'incarner aujourd'hui dans toutes les formes imaginables, depuis le cyclope rencontré par Ulysse et qui peut se

[1] « Dos notas sobre *Moby Dick* », *Babelia*, suplemento de *El País*, sábado 12 de mayo de 2001.

> présenter de nos jours comme le petit blanc « redneck » que l'on voit dans *Easy Rider*, jusqu'à l'incolore voisin de palier -qui est peut-être un zombie ou un serial killer[1].

El monstruo contemporáneo, según Roger Bozzetto, no se identifica ya por su aspecto físico sino mucho más por la violencia sin causa aparente que encarna. En el plano sociológico, el monstruo puede ser equiparado al objeto fóbico freudiano, cúmulo impensable de nuestras angustias; psicológicamente, el monstruo constituye aquel otro aborrecible frente al que nuestra identidad se forja, diferente; en el terreno político y en la ausencia de enfrentamientos abiertos entre los dos grandes bloques ideológicos del Este y el Oeste, la imagen del monstruo se reconstituye en torno a peligros solapados, como el terrorismo, y da lugar al surgimiento de los nuevos demonios del capitalismo (el Islam en primer término, los inmigrantes de todo origen, las poblaciones marginales en las grandes ciudades norteamericanas y europeas)[2]. Porque, aunque la metafísica haya muerto, el monstruo significa, de una manera u otra, el Mal.

Ahora bien, el hecho de que en el 2005 y en ámbitos académicos nos estemos interrogando acerca de la noción de « mal » constituye quizás un síntoma de que el tan mentado « pensamiento *light* » de fines del XX está siendo reemplazado -para bien o para mal, valga la redundancia- por una forma de conciencia de que la transgresión, y por ende la norma, son constantes sin las que tanto el individuo como el grupo social, y más allá de la cultura, no pueden constituirse como tales. Volver la mirada hacia las expresiones artísticas y culturales de dichas constantes parece entonces reflejar un cambio de paradigma en la constitución de los objetos de estudio de las llamadas ciencias humanas y sociales. Pasar en revista ahora los avatares del monstruo en la literatura del siglo XX puede significar a la vez el cierre de una página -la de la llamada posmodernidad- y el reconocimiento de la permanencia de ciertos invariantes socio-culturales en el tiempo y a través de las fronteras físicas y simbólicas.

---

[1] Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 111-119. Accesible en el sitio www.noosfere.com/bozzetto

[2] Cf. R. Bozzetto, *op. cit.*

Asociada con lo que escapa a lo banal y cotidiano, la figura del monstruo en la literatura ha sido explotada tanto en los relatos fantásticos como realistas y en la ciencia ficción. De manera general y sea cual fuere el género o corriente de que se trate, el monstruo es un personaje clave en la estética de lo grotesco, de la cual parece sintetizar la esencia: lo híbrido, la mezcla, la alianza de contrarios o de órdenes diversos (lo humano, lo animal, vegetal o mecánico). En lo grotesco, en efecto, se observa con frecuencia, nos dice W. Kayser, que ciertos motivos se repiten y, con ellos, los contenidos que se les asocian:

> Pertenece a ellos todo lo 'monstruoso'. Los animales fabulosos [...]. Si Benvenuto Cellini quiso reemplazar el término 'grotescos' por el de 'monstruosidades', se comprueba con ello que las últimas eran para él el elemento predominante del contenido. [...] Todavía el hombre moderno es capaz de experimentar, hasta en los animales que le son familiares, el carácter extraño de lo muy distinto y algo macabro de hondo alcance[1].

La alusión al « hondo alcance » de la figura del monstruo remite al fondo intemporal -enraizado en nuestro inconsciente- que hace de la monstruosidad -como del miedo- uno de los resortes esenciales que impulsan tanto a la creación como a la lectura. Nadie que haya visto al monstruo, según César Aira, « así sea una sola vez, podrá olvidarlo, ni resistirá a la tentación de contarlo o pintarlo »[2]. La larga tradición del relato breve de corte fantástico en el Río de la Plata explica sin duda en parte la abundancia en los cuentos de autores argentinos del siglo XX, de seres extraordinarios, a veces sobrenaturales, a veces fruto de metamorfosis, de mutilaciones o de malformaciones. Pero no olvidemos por ello al jorobadito de Roberto Arlt ni a la mujer araña de Manuel Puig, figuras cuya impronta reconocemos en las novelas y « novelitas » de César Aira, entre otros.

---

[1] Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. De Ilse M. de Brugger, Buenos Aires: Editorial Nova, 1964, p. 221. Para una aproximación a lo grotesco se puede consultar también: M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris : Gallimard, 1970 y Elisheva Rosen, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991. Acerca de lo grotesco en Silvina Ocampo, puede verse mi tesis, *L'esthétique de l'horreur dans les récits courts de Silvina Ocampo*, 1992, Univ. de Toulouse II. Reproducida y disponible en el Atelier National de Reproduction des Thèses de Lille.

[2] César Aira, *op. cit.*

Tomando precisamente como ejemplo algunos relatos de Aira, el ya citado ensayo sobre *Moby Dick* así como ciertas declaraciones del escritor hechas en entrevistas y cotejándolos con diversos cuentos de Silvina Ocampo, propongo estudiar aquí el tratamiento del monstruo y sus implicaciones, ya en la estructura y contenidos del relato, ya al nivel del lector[1]. Si es cierto que « hay que llegar a adulto para percibir toda la melancolía del monstruo », como lo dice Aira[2], ¿cómo interpretar ahora, a comienzos del siglo XXI, los monstruos ocampianos? ¿Es pertinente afirmar que la fascinación que el monstruo ejerce en los escritos de vanguardia se transforma, con la posmodernidad, en un « aire de nostalgia », característico de la moda *rétro*? Veremos...

Para respetar el orden cronológico pasaré primero revista a ciertos tipos de monstruos presentes en los cuentos de Silvina Ocampo y, por agruparlos de alguna manera, distinguiré aquellos que en los textos mismos son presentados como casos de excepción, fruto de una metamorfosis de lo humano, velada o explícita. Pasaré luego a los personajes « ordinarios », aquéllos que no siendo designados como monstruos actúan como tales y, a la inversa, los que aun siendo monstruos se desenvuelven en un mundo que se esfuerza por tratarlos como seres normales. No me detendré en consideraciones acerca del carácter fantástico o no de los relatos, considerándolos, en su conjunto, como estéticamente próximos de lo grotesco.

En la segunda parte del estudio me referiré brevemente a los relatos de César Aira *La liebre* y *Embalse*, *El tilo*, *Los misterios de Rosario*, *El bautismo*, *La abeja*, *La guerra de los gimnasios*, *Cómo me hice monja* y « El vestido rosa ». Veremos entonces los reinos animal, vegetal y urbano desdibujados por la monstruosidad y luego al humano « esperpentizado ». En el último apartado será cuestión del ser andrógino, del individuo genéricamente monstruoso y, en última instancia, de la fecundidad del monstruo.

---

[1] No tomo partido entre las diferentes definiciones del « lector »: archilector, lector ideal, lector informado, lector implícito. Prefiero considerar al lector como una entidad no del todo abstracta (dotada de un cuerpo y de un inconsciente) pero plural, es decir, capaz de compartir con otras individualidades ciertas competencias en el reconocimiento y la descodificación de las estructuras textuales y extratextuales, y en particular los referentes reales e imaginarios, la dimensión irónica, paródica y satírica.

[2] *Op. cit.*

## LA METAMORFOSIS DE LO HUMANO Y LOS MONSTRUOS « DE VERDAD »

La confusión de los diversos órdenes de la naturaleza es, como ya hemos visto, característica de la estética de lo grotesco; la asimilación de la vida de un humano a la de un animal hace de él un ser anómalo. Y esto sucede en particular con los personajes femeninos de Silvina Ocampo que, como lo quiere el estereotipo, están más próximos de la animalidad que sus pares varones. « Azabache » (*La furia y otros cuentos*), « Ana Valerga » y « Malva » (*Los días de la noche*) son cuentos en donde la mujer se asemeja físicamente a un animal (« Azabache » y « Ana Valerga ») o bien actúa como si fuese tal. Pero no sólo se trata de animalidad femenina: la confusión a veces se realiza porque se invierten los papeles, entre dos animales, por ejemplo (« La liebre dorada », *La furia y otros cuentos*) o entre unos niños, su maestro y los animales del zoológico (« Fuera de las jaulas », *Las invitadas*). Relato este último que recuerda el « Axolotl » de Cortázar al proponer al final un cambio de perspectiva entre los humanos que miran desde la jaula a los animales en libertad y piensan: « Así somos los animales [...] exactamente como los hombres »[1]. Entre los humanos mismos también puede producirse un tipo de cambio que los transforma en seres extraordinarios: así, para el viejo Toni el tiempo parece correr al revés hasta transformarlo en Tomi, un niño de pecho que termina desapareciendo (¿y renaciendo?) el día en que su protectora da a luz a su propio hijo... que se le parece extrañamente (« Cartas confidenciales », *Los días de la noche*). En « Ulises » la transformación se produce gracias a un filtro mágico que absorben sucesivamente un niño de seis años pero de aspecto de viejo y las tres hermanas que se ocupan de él, de edad avanzada pero de espíritu jovial. Aunque, como suele suceder en el universo paradójico de los cuentos ocampianos, la monstruosidad es aquí preferible a la condición natural: Ulises, que por otra parte no tiene más dinero para seguir comprando filtros, sabe que con su aspecto « arrugadito y preocupado » resulta, « naturalmente » más agradable, según lo asegura la voz narradora[2].

Estos son algunos casos en los que el individuo monstruoso se gesta por medio de un desplazamiento de un orden a otro, por la inversión de los papeles que a cada uno le corresponde encarnar (los perros cazan, la

---

[1] « Fuera de las jaulas », *Las invitadas*, Buenos Aires: Losada, 1960, p. 62.

[2] *Los días de la noche*, Madrid: Alianza, 1970, p. 44.

liebre es cazada, y no a la inversa), por una treta del tiempo que corre « naturalmente » al revés o ayudado por un instrumento mágico. El extrañamiento se produce a nivel de los personajes testigos que relatan retrospectivamente los hechos. El lector por su parte asiste más bien divertido a las transformaciones que se sitúan en el terreno de lo maravilloso y que no afectan en mayor medida sus propios criterios de la normalidad. Sólo le resultan abyectos, eso sí, los retratos de las mujeres animalizadas:

> Cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entrara en mi dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta[1].

> Ana, Ana la llamaban y acudía corriendo como si la persiguieran. Los ojos de lebrel, la boca de anfibio, las manos de araña, el pelo de caballo, hacía de ella un animal más que una mujer[2].

> Era preciosa, pero de improviso se volvía fea. Sus enormes ojos, sin perder el brillo afiebrado, podían achicarse; su boca sin labios también[3].

Tanto el universo femenino como el infantil son terrenos de cultivo de predilección para que se gesten monstruos. Ahora bien, si en los casos anteriores la metamorfosis monstruosa se opera sutilmente, de manera solapada, y sólo parece evidente para los personajes testigos y narradores, en otros casos la transformación es explícita en el texto y sacude más directamente al lector. Retomando los motivos recurrentes en la estética de lo grotesco, y para ser breves, podemos mencionar aquí algunos ejemplos de metaformosis en que el personaje humano se vuelve monstruoso porque se convierte en animal (« El diario de Porfiria Bernal », « Isis », *Las invitadas*), en vegetal (« Hombres animales enredaderas », *Los días de la noche*) y en máquina (« El automóvil », *Y así sucesivamente*). A los que habría que añadir el cuento « Miren cómo se aman » (*Cornelia frente al espejo*), reescritura paródica de *La Bella y la Bestia* en la que es el animal (un mono de circo) quien se transforma en

[1] « Azabache », *La furia y otros cuentos*, Madrid: Alianza, 1982, p. 134.
[2] « Ana Valerga », *Los días de la noche*, p. 69.
[3] « Malva », *Los días de la noche*, p. 109.

humano (el príncipe) pero que, ante la decepción que causa su nueva apariencia entre el público que lo aclamaba, prefiere recobrar su aspecto animal. Entre la Bella Adriana y su mono Plinio interfiere, en tanto, el novio de la muchacha que, llevado por los celos, actúa con la violencia de un verdadero animal.

Hasta aquí este repertorio, por cierto no exhaustivo, de cuentos de Silvina Ocampo en los que el monstruo es fruto de diferentes alteraciones físicas de los personajes que eran, en un principio (salvo en el caso de Plinio) humanos[1]. Veamos ahora a otros humanos que no transgreden las leyes de la biología transformándose en monstruos pero que sí se sitúan en la transgresión total de las normas morales y sociales comúnmente admitidas como « normales ».[2]

## EL HUMANO MONSTRUOSO EXCLUYENTE O EXCLUÍDO: NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA

Parece inútil repetir lo que tantas veces se ha dicho sobre las voces infantiles en los cuentos ocampianos: los niños-monstruos, réplica hipertrofiada del monstruo adulto, avatar moderno de las Furias mitológicas y de las brujas de leyenda, cuando no de Edipo. Es cierto que los personajes infantiles son a menudo seres anómalos, crueles, aparentemente indiferentes, monstruosos porque únicos -sin descendencia- y violentos -potencial o efectivamente asesinos. Los personajes que veremos aquí no sufren cambios sino que parecen naturalmente monstruosos: como instrumento de los adultos, son ellos los que aplican al pie de la letra la ley del deseo -del adulto o del propio niño- y son ellos también los que, frente a sus pares, hacen « justicia » por sus

[1] Para un estudio más detallado del tema de la metamorfosis en los cuentos de Silvina Ocampo remito a mi artículo « La métamorphose des corps et l'esthétique du grotesque dans les récits de Silvina Ocampo ». In *Cahiers du G.E.R.F.*, nº 5, 1998, Grenoble, pp. 181-193.

[2] Cf. R. Bozzetto, *op. cit.*, que resume las definiciones de « monstruo » por el *Grand Robert*.

propios medios.[1]

Los protagonistas infantiles de « La boda », « El vástago » y « La oración » (de *La furia y otros cuentos*) transgreden la ley al cometer un crimen y por ello se transforman en seres aborrecibles para los adultos que los rodean. Gabriela (la niña de « La boda ») mata a Arminda, tal y como Roberta -la adulta celosa de la prima que se casa- lo deseaba en su fuero interno. Pero su acto la condena: su confesión acarrea en los adultos « normales » la incredulidad o, cuanto mucho, la sospecha de que cierto malestar físico la aqueja. Roberta que *sabe* que es culpable, le toma « antipatía » y no vuelve más a salir con ella. El niño de « El vástago », por su parte, asesina a su abuelo, cumpliendo con el deseo de sus padres y su tío. Pero su crimen no consiste tanto en disparar contra el viejo que tiranizaba a sus descendientes sino en ocupar el lugar dejado por el antiguo monstruo: « Angel Arturo con su enorme cabeza [...] asistió, victorioso, a nuestras desventuras [...]. Por eso y desde entonces lo llamamos Labuelo »[2]. En « La oración », en tanto, Claudio es considerado por todos como un monstruo, autor del asesinato de otro niño y pasible de ser linchado. La misma narradora -que lo ha salvado de las iras de los vecinos- y su marido lo tienen por « anormal ». Pero que el niño sea un monstruo conviene perfectamente a los oscuros deseos de la mujer, que tiene un amante: tal y como ella lo sospecha, Claudio terminará envenenando a su marido.

El pequeño monstruo masculino obedece otras veces a las leyes de su propio deseo edípico y, antes que ver a su madre en los brazos de otro varón, prefiere suprimirla: tal es el caso del narrador de « Voz en el teléfono » que cuenta cómo de niño prendió fuego a la casa donde su madre y las amigas hablaban de un cierto « barbudo » que presuntamente la había llamado por teléfono en medio de la fiesta de cumpleaños del niño. Retrospectivamente, el acto cometido inspira repulsión al adulto que rehúsa categóricamente asistir a una fiesta infantil o encender un cigarrillo al personaje femenino con quien dialoga, muy a pesar suyo, por teléfono.

Y la niña monstruo de « La furia », tal como el ser infernal, esa fuerza primitiva que sólo responde a su propia ley y a la que el propio Zeus

---

[1] La tipología que presento rápidamente aquí ha sido analizada en parte en « Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo ». In *América : Le fantastique argentin*, n° 17, 1997, pp. 345-361.

[2] « El vástago », *La furia y otros cuentos*, p. 48.

obedece, puede ensañarse con una compañera para « corregir sus defectos »:

> Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo. Otro día le volqué un frasco de agua de Colonia sobre el cuello y la mejilla; su cutis quedó todo manchado[1].

> Para combatir sus inexplicables terrores, metí arañas vivas adentro de su cama. Una vez metí un ratón muerto que encontré en el jardín, otra vez metí un sapo[2].

> Tenía la manía de no comer dulces, razón por la cual la reprendían, cuando no le metían a la fuerza en la boca, bombones o dulces que yo siempre le regalaba[3].

Llegada a la edad adulta, la Furia tratará de « redimirse » de su crueldades pasadas « cometiendo mayores crueldades con las demás personas. Redimirse a través de la maldad »[4]. Esa es, en todo caso, la versión del narrador masculino que cuenta sus sufrimientos junto a Winifred, a quien describe así: « Sus ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias. Era frágil y nerviosa [...]. El pelo negro era fino y crespo, como el vello de las axilas »[5]. El final del relato consagra el triunfo de Winifred y de su desenfreno ya que el personaje masculino, librado a sí mismo frente a un niño que lo exaspera porque toca el tambor en un lugar prohibido, acaba matándolo « por no provocar un escándalo »[6].

O bien las niñitas monstruosas resultan ser encarnaciones de todos los pecados como en « Las invitadas »: « [Alicia] era una suerte de viejita, que olía a alcanfor »; « Livia era exuberante. [...] Tan exuberante como cariñosa »; « Irma [...] tenía los puños, los labios apretados, la falda rota y las rodillas arañadas »; « Angela [...] era distante y fría »; « Milona era

---

[1] « La furia », *La furia y otros cuentos*, p. 116.
[2] *Ibid.*, pp. 117-118.
[3] *Ibid.*, p. 118.
[4] *Ibid.*, p. 119.
[5] *Ibid.*, pp. 113-114.
[6] *Ibid.*, p. 121.

muy rosada »; « Elvira era muy fea »; « Teresa no era del todo fea; parecía hasta simpática, pero era monstruosa si uno la comparaba con las otras chicas »[1]. Y cada cual hará de las suyas para aguar la fiesta de cumpleaños del pobre Lucio que, como corresponde al estereotipo, cae en las garras de Livia, la mujer fatal en miniatura. Así, al final del cuento el pequeño varón de seis años termina siendo « un hombrecito »[2].

Lo cierto es que el mal que causan estos monstruos infantiles redunda siempre en beneficio del placer: placer inconfesable de los adultos que, cohibidos por la moral y las buenas costumbres, no atinan a realizar su deseo; placer de los propios niños que conservan o descubren el objeto del deseo. El niño es así un monstruo que, aunque su físico no siempre lo delate, no vacila en transgredir las leyes, suprimir los obstáculos que se oponen a la realización del deseo, ni en excluir de su territorio a todo aquel que intente contrariarlo.

Pero el panorama de monstruos ocampianos no se termina aquí: existe en efecto otro tipo de seres físicamente monstruosos que todo el mundo se empeña, aparentemente, en tratar con normalidad. No son productos de una metamorfosis espontánea ni, explícitamente, frutos de una confusión de los órdenes de la naturaleza: son humanos, pero humanos deformados. Tal es el caso de Adriana, la niña paralítica del cuento « Las fotografías » y de Estanislao Romagán, el relojero jorobado de « La casa de los relojes »[3]. Ambos son monstruos y aunque nadie se atreva a reconocerlo, escapan a las leyes de la humanidad normal. De ahí que la comunidad que los rodea y los adula, más aún que si fueran normales, se empeñará en « borrarles las imperfecciones ». A Adriana, el fotógrafo le cortará los pies en las fotos, para que no se le vean los botines ortopédicos; a Estanislao se le planchará la giba junto con el traje arrugado. No se trata acá de transgredir las normas sino de hacerlas respetar: eliminar al

---

[1] *Las invitadas*, pp. 174, 175 y 176. El crítico Thomas Meehan, quien pone de relieve la maldad de los niños en los cuentos ocampianos, propone la siguiente interpretación de « Las invitadas »: « Las niñas resultan ser personificaciones de los siete pecados capitales, ¡y Lucio se enamora especialmente de Livia, la que representa la lujuria! [...] Los nombres de las invitadas son Alicia (avaricia), Irma (ira), Milona (gula; cf. 'comilona'), Livia (lujuria), Angela (soberbia), Elvira (envidia), y Teresa (pereza). Además, la descripción física y psicológica así como la conducta de las niñas revelan claramente su identidad simbólica ». « Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo ». In *Essays on Argentine Narrators*, Valencia: Albatros Edición Hispanófila, 1982, p. 42 y nota 18.

[2] *Ibid.*, p. 176.

[3] Ambos relatos pertenecen a *La furia y otros cuentos*.

monstruo supone restablecer el orden de la naturaleza que no admite a los seres híbridos ni a los desechos de la humanidad. Como Moby Dick o como los dinosaurios Adriana y Estanislao serán perseguidos y exterminados por los « cazadores » en medio de una fiesta, una gracias a los fogonazos del fotógrafo Spirito (que no le roba sólo el alma), otro entre las planchas y los trapos húmedos de la tintorería La Parca.

Pero como nadie puede resistir a la fascinación que ejerce el monstruo todos querrán posar en las fotografías junto a Adriana y todos querrán tocarle la joroba a Estanislao. Su sola presencia incluso provocará una alegría inusitada y alentará las desinhibiciones momentáneas:

> Pirucha bailó el Rock and Roll y Rosita bailes españoles, que aunque es rubia lo hace con gracia.
>
> [...]
>
> La gente estaba muy alegre. Mi madre, que habla poco, charlaba con una señora cualquiera y Joaquina, que es tímida, bailó sola cantando una canción mejicana que no sabía de memoria. Yo, que soy tan huraño, conversé hasta con el viejito malo que siempre me manda al diablo[1].

> Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no llegaba Spirito, nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas[2].

Y tras la experiencia vivida, todos querrán « contar al monstruo »: así, el niño narrador de « La casa de los relojes » escribirá a su maestra para contarle la fiesta y terminará diciendo: « no sé lo que daría por saber algo de Estanislao »[3]. La narradora de « Las fotografías », por su parte, descargará su odio en la rival Humberta (« la desgraciada »), describiéndola como un demonio de lujuria que, al introducirse en la última foto, ha provocado la muerte de Adriana, « que era un angelito »[4]. Angel o demonio, la oposición no es anodina en la medida en que,

---

[1] « La casa de los relojes », p. 61.

[2] « Las fotografías », p. 90.

[3] « La casa de los relojes », p. 64.

[4] « Las fotografías », p. 93.

cualquiera sea el polo que se focalice, siempre remite a un ser que escapa a las leyes de la humanidad corriente.

A diferencia de lo que ocurre en « La furia » donde el personaje confiesa que ha cometido un crimen para evitar el escándalo, en estos cuentos nadie se reconoce culpable y si al final el monstruo resulta excluido se trata de crímenes por omisión. Porque como suele suceder con los niños que adoran ciertos juguetes, de tanto jugar con ellos acaban por romperlos. Los niños, dice César Aira « aman a los monstruos: porque con ellos se hacen los mejores juguetes »[1]. Efectivamente, Estanislao y Adriana son juguetes en manos de los otros, los seres « normales » que los manipulan hasta provocar su « extinción ».

Con estos dos últimos ejemplos tocamos quizás el punto extremo de la monstruosidad en Silvina Ocampo: aquella en que la trama textual pone en juego los contrastes inesperados y perturbadores de lo grotesco. El trazo apoyado y casi caricaturesco presente en relatos como « Las invitadas » o, mejor aún, en aquellos cuentos de corte fantástico donde se produce una metamorfosis explícita, cede el lugar al oxímoron que contrapone por un lado componentes de la esteorotipia (estereotipos propiamente dichos y clichés verbales) con todo su alcance satírico y humorístico, y por otro lado el tema del crimen, asociado al motivo abyecto del cuerpo deforme o atrofiado. El texto se vuelve en sí monstruoso: híbrido y transgresivo.

Híbridos, transgresivos y por ende monstruosos son también los relatos de César Aira, como él mismo lo reconoce:

> - [...] Al final, siempre tienen [sus relatos] un aire un poco monstruoso, porque he ido cambiando de dirección tantas veces que no sé muy bien a dónde llego.
>
> - E.M. Es el primer sorprendido de sus finales monstruosos.
>
> - C.A. Sí, los finales, creo, son mi punto débil, porque en general me aburro de lo que estoy escribiendo [...] mato a todos los personajes y hago una catástrofe para terminar esa novelita que ya me

[1] *Op. cit.*

aburrió[1].

Grotescos por sus componentes estructurales, dichos relatos suelen serlo también en su contenido en la medida en que el monstruo figura en ellos como personaje. Tratándose de la producción de Aira, claro está, nadie -o acaso tan sólo un monstruo- puede aspirar a la exhaustividad. Me limitaré pues a presentar algunos pocos ejemplos de personajes monstruosos, en algunas de sus versiones: animal, vegetal o 'paisajística', humana y también 'humanoide'.

## HOMBRES ANIMALES ENREDADERAS: « ALIEN » Y EL DELIRIO HUMANO

Valga aquí el recurso a un título ocampiano para sintetizar lo confuso y a la vez lo raro del universo de Aira. Y valga también el empleo de la palabra « raro » en vez de, por ejemplo, « extraño ». Es que « extraño », desde la teoría freudiana, nos hace pensar en el nudo fantasmático que movilizan los relatos de corte fantástico, tales como algunos de los mencionados ya de Silvina Ocampo. « Raro », en cambio, parece cubrir un terreno no del todo diferente pero tampoco del todo inconsciente como es el que el mismo Aira reinvidica -no sin cierta coquetería- cuando explica su modo de escribir « novelitas »:

> C.A.: En realidad yo sufrí una decepción a largo plazo, porque cuando me lancé a escribir mi idea era escribir novelas convencionales, largas, buenas, realistas, como los escritores que yo leía y me gustaban y sigo leyendo, como Balzac y Dickens, hacer esa gran novela realista, ese panorama de la realidad, y no, el destino suele ser tan burlón..., porque me hizo escribir estas novelitas intelectuales, un poco chistosas, un poco raras, que yo no quería escribir. Pero me resigné, como a tantas cosas.
>
> E.M.: Una reflexión suya dice: 'si no puedo ser genial, al menos

[1] César Aira, « mi idea era escribir novelas convencionales, largas, buenas, realistas », entrevista con Emilio Manzano, *Bicho mosquito*, accesible por http://personal.telefonica.terra.es/web/bichomosquito/BM2/aira.htm

seré raro'.

C.A.: Sí[1].

O, de manera general, cuando justifica su vocación de escritor:

> Pere Gimferrer llamó 'raros' a escritores que se caracterizan precisamente por una inadaptación a los paradigmas hegemónicos. Por su parte, Aira piensa que si los artistas son raros 'no es el arte el que los hizo raros, sino que la rareza los llevó al arte'. En el caso del propio Aira, fue para paliar su 'incapacidad de vivir' por lo que se vio obligado a 'montar un simulacro de genialidad, laborioso y complejo, que inevitablemente dio una figura desequilibrada, con altos y bajos muy pronunciados y fuera de lugar, en realidad la silueta de un monstruo'[2].

Pero también « raro » remite actualmente a la teoría *queer*, el avatar más posmoderno de los estudios de género, perspectiva que, como lo he postulado en su momento, no puede dejar de interesarse por los escritos de Aira ya que, como me propongo sintetizarlo ahora, habitan en ellos monstruos de géneros diversos[3].

Y quizás el más famoso de los monstruos airianos sea la criatura fantástica llamada « liebre legibreriana », descendiente lejana del unicornio y de la mancuspia, pero que, a diferencia del animalito cortazariano, nunca aparecerá físicamente en la novela a la que le da el título[4]. Tampoco al final de *Embalse*, cuando nace la liebre, no sabemos nada más que su nombre y el peligro que representa:

> La liebre legribreriana es una especie que buscan los científicos desde hace años. Un solo ejemplar aseguraría la continuidad de los territorios... [...] Cuando nazca, la Argentina dejará de existir, formará parte de la URSS... Los generales... Habrá un baño de

---

[1] *Ibid.*

[2] Ignacio Echevarría, « El hombre de la luna », acerca de *Cumpleaños*, de César Aira, *Babelia*, sábado 27 de octubre de 2001, accesible en http://www.elpais.es/suplementos/babelia

[3] Cf. mi trabajo « Los géneros de Aira: lo grotesco y lo raro », Grenoble: Ellug, 2005 (en prensa).

[4] Como se recordará, las *mancuspias* son los animales que crían los personajes de « Cefalea », *Bestiario* (1951), retomado en *Los relatos: juegos*, Madrid: Alianza, 1998, pp. 118-130.

sangre...[1]

Pero sí, en *Embalse*, se describen engendros semejantes a la liebre, producidos por las manipulaciones de átomos de un tal profesor Halley, un « genio del mal »[2]. Estos son, en primer lugar, ciertas gallinas, de « formato largo y desgarbado » en la tierra, que más parecen focas, o más bien « delfines, o directamente anguilas », « agilísimas, veloces, precisas [...] hasta el límite de la pesadilla », cuando están en el agua[3]. Al punto que el protagonista, al observarlas, queda atónito:

> Debería haber sido un espectáculo feliz, de una vitalidad exuberante, pero era todo lo contrario, y en este punto Martín creía que no estaba juzgando desde un punto de vista excesivamente subjetivo. Lo monstruoso prevalecía[4].

También lo monstruoso se manifiesta a través de Moby Dick, como hemos visto, a quien Aira ha dedicado un ensayo y, en el reino vegetal, a través del bien nombrado « Tilo monstruoso », ejemplar de peculiar tamaño con cuya imagen se inicia la novela *El tilo*[5]. Pero todo un paisaje puede a veces deformarse, en perfecta simbiosis con los monstruos que cobija. Así, de nuevo en *Embalse*, la naturaleza se tiñe de rosa -color que nada bueno vaticina en Aira- y un panorama de horror se impone a la vista de Martín: « toda la gran pared de la montaña había tomado un ominoso fulgor rosado que subía de la tierra y la piedra y trepaba hasta media altura de los árboles como una niebla »[6]. Y la ciudad de Rosario, por cuyas calles corre Alberto Giordano, cojeando y perseguido por un muñeco de nieve, se vuelve a su vez monstruosa:

> Todo había cambiado, en poco más de una hora. Rosario parecía una ciudad muerta y abandonada, sepultada bajo montones de hielo; la nieve hacía las veces del polvo de los siglos. [...] Cuernos de agua suspendida asomaban de cada pared, el suelo se ondulaba en rampas

---

[1] César Aira, *Embalse*, Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 203.
[2] *Ibid.*, p. 202.
[3] *Ibid.*, p. 150.
[4] *Ibid.*, p. 151.
[5] Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2004.
[6] *Op. cit.*, p. 218.

espiraladas de piedra de nieve[1].

Pero la monstruosidad atañe especialmente a lo humano y a su doble, el « cazador »: los individuos, pueden ser víctimas de transformaciones debidas a experimentos científicos destinados a « mejorar la especie » o a dominar el mundo; pueden también sufrir el ataque de los elementos y variaciones climáticas que poco tienen de natural y más se asemejan a un fin del mundo fantasmal y fantasmático; o bien hombres, mujeres y seres de sexo indefinido pueden ser naturalmente monstruosos. El monstruo en Aira, dice Nora Domínguez dando cuenta del ensayo de Sandra Contreras, es « esa criatura a cuyo nacimiento se asiste en *El bautismo* o *La costurera y el viento*, que vuelve sobre sí misma en la ficción autobiográfica que representa *Cómo me hice monja* y que se cuenta a través de la fábula del expresionismo cuando se trata de entender el mundo de Arlt »[2]. Entre la ficción pura, el ensayo y hasta las entrevistas acordadas por el autor, se percibe la continuidad.

Volviendo a los seres deformes y a los paisajes con los que se asocian, mencionemos primero a los individuos transformados por el profesor Halley, siempre en *Embalse*, entre los que se incluye el científico, víctima de sus propios experimentos:

> El rostro muy pálido estaba iluminado como el de un santo en la iglesia... Y Martín cayó en la cuenta de que el hombre tenía iluminación propia, difundía una tenue fosforescencia rosa. Era asombroso y horrible. [...] Era increíble que ese monstruo moribundo hubiera emitido un relato más o menos coherente[3].

> El Profesor, todo en rosa fosforescente, había sufrido al extremo los efectos de la radiación. Su luz era fuertísima. La cara la tenía estirada, como la de un chino color rosa, los ojos reducidos a ranuras, la boca en forma de una sonrisa idiota, las orejas fláccidas y caídas, como si un demonio titánico le hubiera deseado el 'feliz cumpleaños'. Que estaba muerto era por demás obvio[4].

---

[1] *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires: Emecé, 1994, pp. 66-67.

[2] Nora Domínguez, « Salir al ruedo. Presentación de *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras », accesible en www.beatrizviterbo.com.ar

[3] *Embalse*, pp. 200 y 210.

[4] *Ibid.*, p. 215.

Deformados también aparecen el personaje de Giordano y su perseguidor, el muñeco de nieve, en *Los misterios de Rosario*:

> Soy grotesco, soy un monigote, soy el hazmerreír de la gente normal.
>
> No había un solo ser vivo a la vista. O mejor dicho, sí, había uno: el Monstruo, cojeando con apuro.
>
> [...] se sacudió los copos de nieve de las pestañas con unos parpadeos enérgicos... y vio que su perseguidor ya lo alcanzaba [...]. ¡Era un monstruo! No él, o mejor dicho, no sólo él. Había otro, otro cojo ansioso perdido en la nevisca, otro mudo, otro fracasado, que se precipitaba a su encuentro [...] El Monstruo ya es en sí una especie de doble. Por un instante, fue como si tuviera dos corazones, y se detuvieran los dos del susto.
>
> Era... un muñeco de nieve. [...] una pierna la mitad de corta que la otra, el tronco redondo como una pelota, y de él brotaban en sitios casuales los brazos, como dos cuernos de vaca [...]. También se bamboleaba, o más bien rodaba, sobre la parte superior de tórax esférica, la cabezota[1].

A ellos se suman, en las dos mismas novelas, otros individuos que, por su físico, son « naturalemente » monstruosos, o al menos fuera de lo corriente: las cordobesas, por ejemplo, « masculinas », de « pelo corto » y « cierta delicadeza silvestre, de muñecas fuera de lugar »[2]; o las negras propietarias de una editorial rosarina, apodadas las « Zambombas », entre las que destaca Sandra:

> Era una negra. Una negra africana, corpulenta, sensual, con unos pies enormes (parecían patas de rana para nadar) la mota voluminosa, los ojos negrísimos entrecerrados, los labios gruesos como dos almohadones, las caderas de dos metros de diámetro, el bamboleo casi demasiado fluido. Era la supermujer salvaje[3].

---

[1] *Los misterios de Rosario*, pp. 65, 67, 71 y 72.

[2] *Embalse*, p. 14.

[3] *Los misterios de Rosario*, p. 27.

Aunque el más explícitamente anormal sea, sin lugar a dudas, el enano que trabaja en el Centro del Profesor Halley, en *Embalse*, ese « ser medio humano, medio animal, monstruo por derecho propio »[1], que nos recuerda tanto al relojero jorobado de Silvina Ocampo. Sólo que aquí nadie intenta redimirlo de su anormalidad…

En otros relatos el « alien » se encarna en el chino (*La abeja*, *La guerra de los gimnasios*), en el indio (*La liebre*, « El vestido rosa »), entre tantos seres diferentes del humano « normal », por su violencia gratuita y sobre todo porque siempre suscitan, en el adulto « civilizado », una profunda melancolía[2].

## EL ANDRÓGINO, EL INDIVIDUO GENÉRICAMENTE MONSTRUOSO Y LA FECUNDIDAD DEL MONSTRUO

Tal como sucede en los cuentos de Silvina Ocampo, los monstruos parecen proliferar en el universo airiano. Pero, a diferencia de su predecesora, Aira teoriza sobre el monstruo, lo analiza en otros autores y tematiza sus postulados en su propia ficción, donde a menudo señala de manera explícita la presencia del ser fuera de lo común. Sin embargo, allí donde la monstruosidad se desliza con mayor sutileza y donde resulta ser más corrosiva para el lector, es en los casos que el narrador no designa como monstruosos y que resultan ser aquéllos, por otra parte, sobre los que el propio autor no parece haber teorizado, al menos en mi conocimiento[3]. En efecto, cuando las teorías acerca del monstruo no aparecen, casi didácticamente, ejemplificadas en los relatos, es el lector quien debe decidir si está ante un ser anormal o no. Cuando no hay explosiones atómicas ni cataclismos naturales, cuando el narrador no

---

[1] *Embalse*, p. 216.

[2] Cf. *Los misterios de Rosario*, p. 72; *La liebre*, p. 122.

[3] A pesar de la abundante bibliografía sobre el autor y las muchas entrevistas disponibles en los sitios web, nunca he leído críticas ni declaraciones de Aira acerca de la homosexualidad ni del personaje del andrógino, por ejemplo.

parece hastiado de su propio relato y cuando no acaba matando a todos sus personajes en un final monstruoso. Y esto sucede, a mi modo de ver, en los momentos en que Aira aborda ciertos casos « raros » sin exponerlos abiertamente como tipos monstruosos. De ahí que Sandra Contreras tenga razón en incluir en la genealogía de los monstruos airianos a los seres andróginos y/o genéricamente ambiguos, como el recién nacido de *El bautismo* y el protagonista de *Cómo me hice monja*, « novelita » de aprendizaje y autoficción escrita a partir de una voz narradora en femenino[1].

Entre esos casos raros, mencionaré rápidamente aquí al personaje de Asís, en « El vestido rosa » que, como buen monstruo, permanece sin descendencia directa pero que transmite, junto con el vestidito, el género femenino a cuanto recién nacido o niño por nacer se cruza en su camino[2]. También vale la pena volver sobre el caso del ser horrendo que nace en *El bautismo*, doblemente montruoso por su físico, que poco tiene de humano, y por su ausencia de definición sexual:

> Blando como un molusco [...] asomaba la cabeza amoratada, gris, con una desesperación muda e inanimada, tanto más impresionante por ello. [...] la madre lo había envuelto en prendas toscas [...] para que chocara menos su animalidad informe. [...] Era que no tenía ojos, o en todo caso los tendría en unos pliegos asimétricos de carne. Tampoco había nariz que puediera tomarse en cuenta; había un agujerito, eso sí (uno nada más) en forma de ombligo, de un rojo pronunciado [...]. El cráneo, si de cráneo se trataba, estaba solamente caído para atrás, y con unos surcos de gruesa pulpa grisácea que formaban otras caras adivinables. [...] Brazos y piernas eran cuatro patitas del espesor de líneas, dobladas de cualquier forma y desmayadas. La única redención, y modestísima, estaba en los pies, que eran dos grandes patas de rana grises, con el dedo gordo [...] más o menos formado; los otros no. El torso era desmesurado, dentro de la

---

[1] « Esa autobiografía empieza a los seis años con la experiencia horrenda de probar un helado y termina antes de cumplir los siete años cuando la viuda del heladero que mató mi papá me asesina a mí. Una autobiografía rara porque cubre un solo año de mi vida y termina con mi muerte... [...] Esta es una novela rara que escribí en una especie de trance y nunca he podido dar explicaciones, que me las pidieron. Por qué cuando me refiero a mí mismo, el niño protagonista se llama César, porque soy yo, mis padres se llaman como se llamaban mis padres, las cosas que pasan son cosas que pasaron, por qué me menciono siempre en femenino ». Entrevista con Emilio Manzano, *Bicho mosquito*, *op. cit.*

[2] Se puede leer un análisis detallado del cuento en mi artículo « Los géneros de Aira: lo grotesco y lo raro », ya mencionado.

> escasez de todo, como inflado y violentamente corrido para un costado[1].

Tan aborrecible criatura inspira asco al cura que acude para bautizarlo *in extremis*, en medio de un temporal, porque los padres temen « que no perdure », porque ha nacido « bastante débil y poco vital »[2]. Curiosamente, el monstruo aquí no inspira « casi nada de piedad y menos ternura »[3], fenómeno éste extraordinario, puesto que los monstruos, según lo dice Aira y lo ejemplifican sus textos, suelen provocar la reacción contraria[4]. El caso es que al pobre cura aún le queda por ver lo peor:

> El cura tuvo la desalentadora oportunidad de contemplar un sexo que tanto podía ser masculino como femenino. Su primer impulso fue decirse, como es natural: « Era hembra. » Sin embargo, también era natural lo contrario[5].

Pero tanto la fealdad extrema como la androginia original se resuelven con el tiempo -del gusano nace la mariposa- y, años más tarde, el mismo cura tiene la sorpresa de reconocer a su antiguo bautizado en un joven cuya belleza lo deja literalmente pasmado, al punto que prefiere callar su pensamiento profundo:

> 'Pero vos, niño [...] sos de los que hacen del gusto, seguro y firme, de la belleza de las cosas, del mundo en general, un reaseguro de su verdad.' [...] el cura había omitido por pudor el argumento en el que se basaba su aserto: que, hermoso como era, tan perfecto y altivo, el muchacho se hubiera desarrollado en las aguas majestuosas del narcisismo[6].

El cura disimula de este modo su propia ambigüedad sexual, que

---

[1] *El bautismo*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991, pp. 59-60.

[2] *Ibid.*, p. 19.

[3] *Ibid.*

[4] Piénsese de nuevo en Moby Dick (« Hay que llegar a adulto para percibir toda la melancolía del monstruo ». « Dos notas sobre *Moby Dick* », *op. cit.*) y también en el monigote de nieve que inspira a Giordano una « pena infinita », « una piedad que no creía que persistiera en él ». *Los misterios de Rosario*, p. 72.

[5] *El bautismo*, p. 61.

[6] *Ibid.*, p. 121.

viene a así a añadirse a su vocación de monstruo, privado de descendencia.

Mucho menos sutiles son los personajes de *La guerra de los gimnasios* y de *Embalse*, puesto que se trata de homosexuales declarados. En el primer caso los « putos » que frecuentan el gimnasio Chin Fú asedian al pobre Ferdie, cuya única ambición es provocar « miedo a los hombres y deseo a las mujeres »[1]. En *Embalse*, en tanto, se trata de « invertidos » sobre los que el Profesor Halley pone a prueba su teoría del « fútbol como totalización, para operar sobre las cortesías anormales »[2]. Porque a diferencia de los individuos normales, a los « putos » les falta « la familia, la descendencia, toda la máquina. Ellos no tienen nada »[3]. Son monstruos. Como también parece serlo el personaje llamado César Aira, el « distinguido escritor », « el hombre más inteligente que hubiera conocido nunca Martín »[4]:

> Los ojos demenciales de Aira, de pupilas deformadas por la contracción, lo traspasaban, le desnudaban todos sus secretos. [...] Era la voz afeminada, la sobreexcitación, lo que traicionaban [sic] su desequilibrio[5].

Alcohólico, drogadicto y bisexual, el individuo tiene esposa e hijos pero también frecuenta a los « maricas » del lugar. Al descubrir esto último Martín se explica « con una fatuidad que le repugn[a] a él mismo » las miradas que el otro le echaba, y concluye, recuperando la armonía perdida, por un instante, con las normas de su género: « De modo que la familia de este farsante era una doble fachada: tenía una doble vida »[6]. Una « doble vida », o una vida nueva, caótica y « anormal » es la que emprenden también Mao y Lenin, las muchachas punks de *La prueba*, cuando seducen a la provinciana Marcia y se empeñan en probarle el amor que siente Mao por ella[7].

Estos son algunos de los casos perturbadores en los que el monstruo

---

[1] *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires: Emecé, 1993, p. 9.
[2] *Embalse*, p. 194.
[3] *Ibid.*, p. 193.
[4] *Ibid.*, pp. 112 y 114.
[5] *Ibid.*, p. 114.
[6] *Ibid.*, pp. 117 y 118.
[7] César Aira, *La prueba*, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

hace aflorar los fantasmas de quien lo percibe: como el cura de *Embalse*, como Martín o como Marcia, al lector no le queda sino dejarse seducir, bendecirlo o destruirlo. De todas maneras, no saldrá indemne de la prueba.

Pero el repertorio de monstruos airianos no estaría completo -de hecho no lo estará nunca- si no mencionáramos al menos a otros de sus especímenes favoritos cuando de seres de excepción se habla: me refiero al creador y a su doble, el lector. César Aira, en efecto, apela a la metáfora del monstruo para expresar sus ideas acerca, tanto de la creación literaria como de los polos que la constituyen, el autor, « especialista en monstruos », capaz de trascender el estado de melancolía al desplazar su poder de reproducción a los « mundos imaginarios »[1]; y el lector, que a su vez se « vuelve único » con cada libro que lee, porque « no existe otro lector que haya leído los mismos libros que uno »[2]. Como el monstruo, « único por toda la eternidad, absolutamente histórico, 'absolutamente moderno' », el artista, « hombre biológico » que produce, en la obra, una « particularidad histórica », por su quehacer mismo « excede los ciclos de la vida y la muerte »[3], se vuelve y fabrica un monstruo. El monstruo es entonces una especie de mediador entre el artista y su obra y el resorte mismo del proceso creativo:

> La extinción es una intervención de la historia en la naturaleza. De pronto se revela lo único, en el momento en que muere: el proceso es análogo al de la literatura, que pretende crear una particularidad absoluta sin anular el curso de las repeticiones y reproducciones que constituyen la vida, destacándola por contraste[4].

Polifacético y polimorfo, el monstruo en Aira implica ante todo libertad, y por eso es fundamentalmente raro: desvinculado de las

---

[1] César Aira, « Dos notas sobre *Moby Dick* », *op. cit.*

[2] Entrevista con Eduardo Berti, *3 puntos*, *op. cit.* Aira repite entonces su concepción del monstruo, aunque ampliándola: « Hoy me atraen otras cosas, como el tema del llamado 'monstruo'. ¿Cómo volverse monstruo? ¿Cómo seguir siéndolo a pesar y contra todo? Porque el monstruo es un espécimen único, y su muerte marca la desaparición de una especie. Ahora los ecologistas se rasgan las vestiduras ante la extinción de tal o cual especie, como si esto no fuese una cosa natural. A mí me gusta pensar que cada uno de nosotros es una especie diferente. Y que cada uno de nosotros se vuelve monstruo mediante el acto de la lectura. Porque todos los libros que lee en su vida un lector lo vuelven único ». *Ibid.*

[3] Entrevista con Gustavo Valle, *Verbigracia*, *op. cit.*

[4] César Aira, « Dos notas sobre *Moby Dick* », *op. cit.*

obligaciones que los géneros imponen a los individuos humanos, y en primer lugar la ley de la reproducción de la especie, el monstruo perdura de otra manera. Como un objeto obsesional, el monstruo se recompone, como renace el deseo. En última instancia el monstruo se revela como el sujeto más fecundo en la historia de la humanidad.

## FASCINANTES Y MELANCÓLICAS CONCLUSIONES

Con sólo sumar las criaturas de Silvina Ocampo y las de César Aira, tenemos la impresión de que los monstruos han pululado en el siglo XX y siguen aún gestándose en el XXI. Sin embargo, no podemos no reconocer que algo ha cambiado. Retomando las ideas de Roger Bozzetto mencionadas al comienzo de este trabajo y asociándolas con las últimas citas de Aira, lo primero que me parece evidente es que el monstruo, hoy por hoy, no es un ser tan excepcional como parece: todos lo somos o todos podemos serlo según las circunstancias. Aira postula la inscripción del individuo en la historia, la relatividad de toda teoría y la ausencia de un saber absoluto. Y como, según él, « todo escritor es una proliferación de teorías », su ficción se hace eco de ellas, lo cual, en el fondo « es bueno para la literatura, porque la salva de las opiniones sentenciosas o demasiado sólidas »[1].

Por otra parte, si en Silvina Ocampo lo grotesco se funda en la alianza de los contrarios es que subsisten en sus cuentos el « Cielo » y el « Infierno », aunque a veces el uno pueda ser tomado por el otro, bajo la presión social que lleva al prejuicio. En Aira, en cambio, parece reinar la ley del « todo vale »: teoría, ficción, autoficción; verdad, mentira, aproximación; masculino, femenino, andrógino, raro... Y cuando el monstruo ocampiano nos fascina, es decir que nos resulta abyecto pero que seguimos leyendo, el de Aira nos deja pensativos. En Aira no existen el bien y el mal, todo es simulacro. De ahí que su estética haya sido

[1] Entrevista con Eduardo Berti. *3 puntos*, *op. cit.*

comparada al *camp*, a la ostentación extravagante[1]. O bien, si el mal se desata en el mundo, no procede del individuo designado como monstruo o no vemos a dicho individuo producir el mal anunciado (tal es el caso de la liebre legibreriana). Lo que ocurre es de otra índole: hay personajes híbridos y otros deformes, como recuperados de un cuadro del Bosco, hay referentes reales y caricaturas; pero está también el señor y la señora cualquiera, el chino, la cordobesa y el escritor, que pueden en todo momento inspirar sospechas. Todo se funde y se confunde al punto que el monstruo parece uno más dentro de un conjunto enrarecido. Silvina Ocampo seguramente nunca vio a los monstruos que pintó, Aira los pinta como si intentara visualizarlos en el marasmo general, para rescatarlos, por pura nostalgia.

[1] Cf. Sandra Contreras, « Las provocaciones de César Aira », Fragmento de la tesis doctoral de la que resultara el libro *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002. Accesible en www.revistalote.com.ar