

idea de pérdida o desaparición, por más que a veces seamos conscientes de que el olvido es exclusivamente una sensación, pues en realidad no perdimos nada y «creemos olvidado algo que en realidad no pasó» (p. 121).

Bloqueada por la pérdida, la novela en trance de ser escrita corre peligro de irse al garete, incluso el narrador vacila y se contradice: resulta que no está en París sino en Flores, su barrio. De repente, la pérdida de la novela le conduce al recuerdo infantil de otra pérdida, sucedida en Pringles: la desaparición del niño Omar, amigo de César Aira, que es también personaje de la novela con su nombre propio. Este recuerdo va a poner al fin en marcha el relato: «Mi primera experiencia, el primero de esos acontecimientos que dejan huella, fue una desaparición» (p. 125). La desaparición del niño no fue tal, pero su aparente pérdida desencadenó la busca por los padres, con la suma de episodios cada vez más locos, que el relato hiperboliza y encadena de forma surrealista. Por tanto, en el centro de la historia no hay nada, un hueco, pues no existió tal pérdida, como en el centro de la memoria no hay más que olvido. Pero, si paralela y consecuentemente la desaparición pone en marcha la búsqueda, el olvido activa la memoria azarosa e involuntaria de las palabras y hace posible un relato que es ya una alegoría de motivos infinitos, pues en el centro vacío de la infancia, según Aira, «cabe todo como analogía».

La novela gira en torno a la recuperación de un olvido, del suceso infantil que en realidad no tuvo lugar, pero cuya invención permite hacer la alegoría de la infancia. En el centro vacío de la novela, como vacía está la memoria, el relato se reproduce en una cadena de imágenes infinitas, en las que unas arrastran y traen a las otras. Los sucesos cada vez más sorprendentes, disparatados o caprichosos alegorizan el poder del olvido, su fuerza genésica, del mismo modo que la desaparición del niño, y el miedo que ésta provoca en los padres, no es sino una transformación metonímica encadenada de miedos: miedo a salir de la infancia, a ser abandonado por los padres, miedo a separarse de ellos, a salir del pueblo, a quedarse en él, a viajar, temor a huir y la contradictoria atracción a la huida, en fin, pérdidas y desapariciones que no son sino metáforas del miedo más arraigado, el de la muerte. Miedos de los que *El tilo* nos da nuevas pistas para mejor comprenderlos y relacionarlos con el sustrato biográfico<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Era como si nunca fuera a volver. Los abandonaba como a dos estatuas fúnebres [a los padres]... Huía. Sentía que huía hacia mi propia muerte [...]. Huí, entonces...como huía

A pesar de los diferentes principios poéticos que alientan a estas dos novelas ambas coinciden en su valor alegórico. De «alegorías reales» podemos calificar a estos relatos, utilizando una expresión del mismo Aira (*El tilo* p. 35), en la medida que tienen su punto de partida en sucesos o datos externos, lo que les confiere un plus de realidad, pero también porque en ellas se llegan a conclusiones que las liberan de su condición de simple artificio disparatado, con el que muchas veces se califican. *La costurera y el viento*, al igual que *Cómo me hice monja*, participa de la misma preocupación o miedos que aquélla. Los miedos infantiles que quedan subrayados en las novelas son una alegoría de todos los miedos.

Hace unos meses Aira publicó en el periódico español *El País* un hermoso artículo, en el que contaba un episodio poco conocido de la vida de Kafka, cuyo contenido vendría en ayuda de la tesis aquí expuesta. Un día el escritor para consolar y acallar el llanto de una niña que había perdido su muñeca utilizó una argucia para remediar la pena de la pequeña. Le dijo: «La muñeca no está perdida, pues me ha escrito una carta que tengo guardada en casa». Así, día tras día y durante semanas, Kafka le leía a la niña la puntual carta que le mandaba su muñeca. Y concluía Aira:

«Uno tiende a sonreír frente al llanto de los niños, porque sus dramas nos parecen menores y fáciles de solucionar. Y hacer el esfuerzo de entrar en las relatividades de su mundo se equivale con el trabajo de entrar al mundo de un artista donde todo es signo. El contrato de una niña con su muñeca es un contrato semiótico, una creación de sentido, sostenida en la tensión del verosímil y la fantasía»<sup>16</sup>.

Sabemos que no hay miedo pequeño ni ridículo, pues cualquier terror, por trivial que sea, nos constituye e identifica en lo que somos. Si lo exageramos o lo contamos de manera humorística, es por necesidad, para no tener que justificar lo injustificable, porque somos conscientes de nuestra frágil e inestable seguridad. No en vano, como dice Aira, «el humor es un recurso muy usado por tímidos (y melancóli-

*siempre. Pero no fui lejos. Nunca iba lejos, porque nunca salía del barrio [...] Ese territorio lo conocía de memoria, y me bastaba. Sus misterios archiconocidos subyugaban a mi joven alma soñadora»* (*El tilo*, p. 104). *El miedo a desaparecer lleva a otro de los miedos u obsesiones más persistentes en Aira, el del monstruo* (cfr. cita 10). *En La costurera y el viento, ambos quedan entrañablemente hermanados, pues, como el narrador apostilla, todos los miedos remiten al miedo fundador de todos los miedos infantiles, el que las madres embarazadas tienen de parir un hijo monstruoso, temor que ellas transfieren a sus hijos* (p. 236).

<sup>16</sup> «La muñeca viajera», Babelia/El País, 8 de mayo de 2004, p. 24.

cos)»<sup>17</sup>. A través del humor, el sujeto, sin dejar de manifestarse (es verdad que de otro modo y en otro lugar) consigue neutralizar, desviar o disfrazar aquello que teme o le obsesiona. Estas dos novelas son metáforas de miedos infantiles, ancestrales y míticos. Y la compulsión a escribirlos y transmitirlos, por arbitrarios que parezcan, hablan de su carácter necesario, creador y liberador.

Aunque en la entrevista arriba citada Aira dice haberse reconciliado con su condición de escritor, durante mucho tiempo, y de manera particular en *Cumpleaños*, expresó el sentimiento contradictorio que la escritura de novelas le producía: necesidad y fracaso, trabajo y frustración. En este libro, confesaba su pesar por haber sacrificado la vida en el empeño de escribir ficciones con las que disfrazar su incapacidad para vivir. Vecino a este sentimiento de no haber vivido, se encuentra el temor de morir, el miedo a verse sorprendido por la muerte sin realmente haber vivido. Ese miedo es el verdadero motor de la creación, la razón que le fuerza a seguir escribiendo. Los relatos manifiestan su razón paradójica: son efecto del miedo y al tiempo sirven para exorcizarlo. En fin, el arte de contar mentiras, de inventar historias y de ficcionalizar los temores más íntimos, es el camino más recto para decir la verdad sobre uno mismo y el mejor bálsamo para calmarlos. Pero que nadie sepa que tengo miedo<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> César Aira, Edward Lear, *Rosario*, Beatriz Viterbo, 2004, p. 37.

<sup>18</sup> Acudo a la autoridad del libro de Sandra Contreras, pro domo. Dice Contreras, citando a Nicolás Rosa (*El arte del olvido*, p. 50): «[...] la verdad no puede ser dicha toda, sólo puede decirse a medias y transformada, la verdad sólo se dice indirectamente, y los novelistas son profundos cuando dicen que no lo dicen y cuando dicen la forma de no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen». Y continúa Sandra: «Mucha de esta verdad del simulacro hay en *Cómo me hice monja*, el relato en el que [...] se trata de la indirecta comunicación de una verdad a través de las vueltas del simulacro y la ficción» (*Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 259).



La ciudad vieja de Cabra con la Torre de la Asunción al fondo