

pasarse por alto ni considerarse una curiosidad o una rareza sin más, sino la señal de que está construyendo su mito personal en cada entrega de su proliferante escritura<sup>7</sup>. En resumen, no se debería ignorar ni olvidar, que además del feliz e involuntario hallazgo nominal, con su logrado y sugerente acorde etéreo y musical de palíndromo imperfecto (Aira - aria), la homonimia del autor y sus personajes se convierte en un elemento clave de la recepción lectora, como hemos aprendido de Gérard Genette y Philippe Lejeune.

Además, en las novelas citadas, junto al autor, pueden aparecer esporádicamente sus amigos (Arturo Carrera, Daniel Molina), a los que maltrata y ridiculiza, como hace con su madre, con su esposa Lilita o sus dos hijos. Claro que el personaje César Aira, como dice uno de sus damnificados, no sale mejor parado, pues resulta caracterizado (autocaracterizado habría que decir) de manera grotesca, como un miope, fóbico, alto y desgarbado<sup>8</sup>. Unas veces se presenta como un triunfador fatuo, otras como un doctor de curas imposibles, un sodomita impresentable, un/a niño/a peronista, un espía doble que tiene que actuar de manera distinta y simultánea bajo la misma identidad nominal, un marido y padre modélico, un homosexual heterosexual reprimido, cuando no es un escritor pretencioso, escindido entre el aburrimiento intelectual y la promesa de acción excitante<sup>9</sup>.

Entonces, ¿cómo interpretar esta identidad nominal de Aira-autor y Aira-personaje? ¿Como novelesca, es decir, como un dispositivo transgresivo del último reducto intocable de la poética realista tal es el distanciamiento nominal del autor y sus criaturas novelescas? ¿O como la promesa autobiográfica de ser veraz? En mi opinión, la identidad nominal (y el autobiografismo aparente que lleva aparejado) es una trasgresión más de las que, como veremos, Aira introduce en sus novelas. El hecho de que César Aira de papel coincida en numerosos rasgos con César Aira extratextual, permite trazar una correspondencia entre ambos y connotar autobiográficamente el relato, aunque su promesa o compromiso se diluya en la inverosimilitud del argumento, para abrirse de manera oblicua a un autobiografismo alegórico. Son fábulas ale-

<sup>7</sup> «El aire de Aira», Lateral, Barcelona (febrero 2000).

<sup>8</sup> Daniel Molina, «El orden de la ilusión», Clarín /Cultura, 6 de agosto de 2000.

<sup>9</sup> Esta galería de figuras representa otras tantas apariciones de la figura del Monstruo, que hace su presencia de manera tan obsesiva e insistente en los relatos de Aira y estructura los dos de los que me voy a ocupar. Para el tema del Monstruo, cfr. el libro de Sandra Contreras (Las vueltas de César Aira, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 251 y ss.).

góricas, nacidas de la cotidianidad inmediata del autor, que los elementos disparatados no borran completamente.

Sin embargo, la transparencia del nombre propio se torna paradójicamente opaca, de hecho funciona como un trampa, pues como en una ocasión apuntó Enrique Vila-Matas, «... no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio»<sup>10</sup>. La propia evidencia del nombre propio, la identidad que queda consagrada en el texto novelesco, bloquea la lectura autobiográfica de la novela, al mismo tiempo que le otorga al autor toda la libertad para hablar de sí mismo sin levantar sospechas y sin necesidad de disimulos, pues, bajo la máscara del nombre propio, César Aira queda facultado para ser él mismo, es decir, para representar la legión de yos, que el nombre ata y sujeta, camufla y revela en un juego de apariencias reales y ficticias.

Vayamos por partes y repasemos las novelas que en esta ocasión requieren mi atención. *Cómo me hice monja* adopta la forma de un peculiar y contradictorio relato de infancia, puesto que además de pretender evocar la niñez del narrador, como es habitual en este tipo de narraciones, aspira a recapitular todo, «incluidos los lapsos de sueño» (p. 9). Al cumplir los seis años, César o Cesítar, a veces simplemente Aira, como también llaman al narrador y protagonista de la novela, llega con sus padres a la ciudad de Rosario, procedente de Pringles, «del que no guardo –dice el narrador– memoria alguna» (p. 9). Este comienzo, propio de los relatos de infancia, abre unas expectativas autobiográficas que quedan pronto defraudadas por el desarrollo de la trama<sup>11</sup>. Sin embargo, a pesar de los sucesos inverosímiles, la historia se enmarca siempre en un reconocible contexto argentino de los años cincuenta, en los que el peronismo es uno de los elementos constitutivos de la fábula, como Carmen de Mora reveló<sup>12</sup>.

Desmentida cualquier interpretación autobiográfica al uso, parecería que la novela sólo pudiese abordarse como un artefacto experimental contra todos los principios del relato realista, al que en principio daba la impresión de acogerse. Desde este punto de vista, *Cómo me hice monja* se convierte en un cúmulo de trasgresiones antirrealistas;

<sup>10</sup> «¿Por qué es usted tan posmoderno?», El País-Babelia, 14 de septiembre de 2002, p. 24.

<sup>11</sup> «Los géneros no tienen más función para el escritor que darle algo concreto que abandonar; nada más práctico y más fácil de abandonar que un género» («Ars narrativa», Criterion, 8, Caracas (enero 1994).

<sup>12</sup> «Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira», Tinta china. Revista de literatura (internet).

alteraciones que provocan o pretenden al menos una confusión radical de las expectativas y hábitos lectores. A saber: el nombre propio del personaje subvierte el principio novelístico de distanciamiento y de no identidad entre autor y narrador; el propio título de la novela es un trampantojo, pues el ambiguo narrador-protagonista, para sí mismo masculino y femenino para los demás, subvierte la incompatibilidad gramatical de los géneros diferentes, y en consecuencia provoca una expectativa de cambio (hacerse monja) que no se cumple. Todo el argumento, en fin, es un puro disparate, bajo la apariencia inicial de un previsible y veraz relato de infancia que enseguida se desvanece. Y para colmo, el narrador de la novela, como sabemos al final, está rigurosamente muerto, lo que, por otra parte, no le ha impedido contarnos la historia de su propia muerte.

A pesar de todas las evidencias, tengo que confesar que considerar esta novelita como un artefacto antirrealista, trasgresor y humorístico, no me ha convencido plenamente, pues, por debajo de su extravagante tratamiento narrativo, intuía una adhesión imaginaria del autor a la historia y a su protagonista<sup>13</sup>. El planteamiento absurdo del relato no deja de interrogar solidaria y necesariamente por el sentido del sinsentido de éste. Al contrario, nos invita, a la vez que nos desanima, a una interpretación, autobiográfica en mi caso. A mi juicio, el sentido del miedo, secreto por vergonzoso, se agazapa en la autoficción de Aira. En apariencia, la transitividad del relato queda anulada en su devenir disparatado. Sin embargo, a pesar de o por esta anulación, el sentido se hace más evidente, cuanto más opaco, más necesario, cuanto más escurridizo. Por incongruente, la historia de la «monja» Aira parece concebida para camuflar o esconder algo deshonesto o vergonzoso, pero del mismo modo que ocurre con los secretos (cuya existencia se hace más patente, cuanto más se tratan de negar), aquí el sentido pugna por revelarse al ocultarse. El ropaje de la ficción ha estetizado de tal modo los elementos de su resolución, que pareciera que su revelación es imposible.

En *Cómo me hice monja*, Aira ha escondido/revelado un hiperbólico pero creíble miedo infantil: un miedo culpable, irracional, el miedo a perder al padre y a perderse, a desaparecer. Los términos a retener aquí son disparate y miedo. Ese miedo impreciso, pero real, resulta fic-

<sup>13</sup> Manuel Alberca, «La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira», *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, *Publications de l'Université de Saint-Étienne*, 2003, pp. 329-338.

cionalizado en la novela, de manera grotesca mediante el disparate. El miedo es el *leit-motiv*, la angustia como signo de identidad, como indagación introspectiva quizás pues, como dejó escrito Aira en un iluminador ensayo, somos nuestros miedos o nuestros miedos nos definen mejor que cualquier otro sentimiento o acto<sup>14</sup>. Ahí está quizá la clave para poder engancharnos autobiográficamente a un relato enloquecido. Además, no creo que sea tampoco mera coincidencia la forma en que muere el César Aira de la novela, asfixiado en el tambor del helado, y la confesión de Aira sobre su miedo a la asfixia: «El miedo a la asfixia, que me ha perseguido cada minuto de mi vida...» (*Cumpleaños*, p. 12).

Si *Cómo me hice monja* tiene su punto de partida en el modelo de los relatos de infancia, *La costurera y el viento* se reclama de la poética narrativa de Raymond Roussel, basada sobre todo en las fulguraciones reveladoras que el encuentro azaroso de las imágenes y el roce arbitrario de las palabras desencadenan. No hay en esta ocasión pretensión de subvertir las claves del relato realista, sino de instalarse abiertamente en sus antípodas, pero sin renunciar totalmente a cierto anclaje biográfico en la enunciación, pues el procedimiento surrealista aparece en función argumental y no como adorno. De hecho, el comienzo de la novela escenifica el proceso de invención o mejor de sus dificultades. El narrador, identificable con César Aira, se encuentra en París (así figura también en la fecha que cierra el relato: «París, 5 de julio de 1991») en el trance de escribir una nueva novela, cuyo argumento ha soñado e intenta recordar en la vigilia con escaso resultado. Sólo conserva el título, se deberá llamar *La costurera y el viento*, pero perdió todo lo demás.

Los fragmentos iniciales, encargados de la verosimilización del relato, son también una reflexión sobre la imposibilidad de recordar o de recuperar el pasado y sobre la fecundidad del olvido. Según Aira, la memoria no importa, lo verdaderamente importante es el olvido, verdadero origen de la vida y de la imaginación creadora. Sólo olvidándonos de lo vivido, podemos continuar viviendo plenamente, abiertos al futuro. En la poética memorialística de Aira, el vacío que abre el olvido se convierte en la matriz fructífera de la vida y de la creación artística: «El olvido es más rico, más libre, más poderoso...» (p. 121). Sin embargo, lo que prevalece en el olvido, lo que nos obsesiona, es la

<sup>14</sup> «El miedo creador», *El País-Babelia*, 17 de agosto de 2002, p. 16.