

César Aira y las historias que se cuentan solas¹

Ieda Magri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0002-4809-3811>

Escrita bajo un punto de vista nada políticamente correcto, el de un conde venido a menos, de linaje ruso y establecido en la Argentina, la novela *La confesión*, de César Aira, pone en escena al Conde Vladimir Hilario Orlov en una conversación forzada con un miembro distante del mismo linaje familiar, pero negro —Don Aniceto—, en una fiesta de familia en la cual se encuentran parientes próximos y distantes. Para pasar el tiempo, los dos condes cuentan, cada uno a su modo, la historia de Elena Moldava, llena de torneos de verosimilitud— bien al estilo de Aira— y la historia de Miguelito, narrativa de fondo social —bien al estilo realista—. La historia de Elena Moldava va dejando puntas sueltas y don Aniceto lanza preguntas que obligan al conde Orlov a dar explicaciones cada vez más absurdas y que comprometen más y más la comprensión y la fe del oyente. El punto final de la discusión se da por la revelación del mote de la novelita: el conde Orlov, dice el narrador, “No comulgaba con los que tomaban la palabra, a veces por lapsos interminables, para contar obviedades autobiográficas, esas famosas ‘historias que se cuentan solas’. Para que una historia valiera la pena, le parecía, debía tener algo que no se entendiera del todo” (Aira *La confesión* 55).

Rearmemos, entonces, la novela desde este punto de vista. El conde Orlov se ve preso de una posible revelación íntima por otro, un niño que toma en su poder documentos de su pasado en forma de imágenes cristalizadas en pequeñas lentes que pueden ser exhibidas y reveladas por un instrumento, una máquina, llamada proyector. Él no imagina, intenta comprender, cuál es el contenido que puede ser revelado, y así hace un examen de sí mismo, de las diferentes posiciones que ocupó en su vida, para llegar a conocer el carácter de esa revelación que a él le extraña, pero que puede venir a la superficie a cualquier momento. El examen de sí se hace a la vista de los

¹ Traducción de Sara Iriarte.

otros, mediado por un narrador cuyo punto de vista es muy cercano al del Conde Orlov y que actúa, entonces, como un proyector de la confesión exigida por las imágenes que podrían llegar a la superficie. Después del examen, resta un conglomerado de “hipótesis y suposiciones y cálculos” que “podían desvanecerse ante lo inesperado como los fantasmas que eran. Valían tanto como su opuesto”, dice él, “como suponer que la mera emergencia de los cristales haría pública no sólo la historia que contenían sus imágenes, sino, por una reacción en cadena, todas las demás historias de la vida del Conde, desde las más triviales a las más truculentas” (53).

Así, el Conde percibe que “su vida era una proliferación de historias” y que él “no había hecho nada por tenerlas. Se habían hecho solas, sin esfuerzo alguno de su parte. El Conde, que nunca había trabajado, dudaba de haber llegado a tener alguna historia si para tenerla hubiera debido poner intención o acción” (54). Y de ese modo, prefiere contar la historia de Elena Moldava o contar lo que ocurre en el escenario de la fiesta, fuera de sí, en lugar de su historia, que rememora siempre en segundo plano, como si no fuera interesante para el mundo.

El terror de la revelación, sin embargo, va cediendo terreno. El conde concluye que “todo conspiraba para que el secreto que guardaban los cristales siguiera secreto” (52), ya sea porque el proyector no era compatible, o porque las imágenes no podrían ser descifradas por aquel que las viera. El narrador, entonces, nos ofrece una visión del proceso que conduce a una historia:

Antes habría que encontrar el modo de ver las imágenes que contenían. Y las imágenes a su vez contenían una historia, que había que reconstruir. El juego de sacar la historia de una imagen muda requería atención, tiempo, ingenio, imaginación. Era un arte que se estaba perdiendo. Paradójicamente, la proliferación de imágenes en la sociedad actual desalentaba cada vez más su lectura, porque sus emisores se ocupaban de incorporar la lectura en la imagen misma, la hacían descifrable a primera vista, porque sabían que la reemplazaría otra de inmediato sin darle tiempo a nadie de ponerse a hacer el desciframiento, y entonces el mensaje se perdería. El instrumento mental necesario para extraer una historia de una imagen se había ido embotando. (53)

Concluyendo que, aun si llegaran a exhibirse, las imágenes no podrían perjudicarlo, en un “No pasa nada”, el personaje, nos muestra el narrador, renuncia a la verdad, renuncia a la confesión: “Sí, el secreto debía de ser

apenas ése: una mujer. O sea, casi nada, un anticlímax. El secreto sin secreto, la revelación ya revelada, la confesión ya confesada” (56).

Un pasaje que aparentemente trata de los juegos de los niños, que eran jugados en segundo plano, nos da una idea de lo que Aira está haciendo con el desarrollo de la propia novela:

Como todos los juegos de niños, y grandes, éstos tenían sus reglas; no importaba que se las inventara sobre la marcha, o que se las cambiara en el curso del juego: las tenían igual. Para el observador desde afuera (y desde lejos), esas reglas había que deducirlas. Pero la deducción no era consistente, pues se trataba de reglas gratuitas, de juego, sin una lógica estricta. El niño gordo inventaba movimientos enigmáticos, acciones absurdas, por el gusto infantil del enigma o la intriga sin solución. Como para que nadie entendiera, y así crear una imaginaria amenaza, no sólo sobre sus compañeros sino sobre el mundo en general. (47)

Entonces Aira —el niño gordo, el Conde Orlov— cambia las reglas en el medio del juego y en vez de entregarnos una confesión, una narrativa confesional, o incluso una simulación de una narrativa confesional, se limita a mostrar que “no le gustan esas historias que se hacen solas”; nos entrega una novela llamada *La confesión*, que termina siendo una novela sobre la no importancia de la confesión para que haya la novela.

Para mostrar que no le gustan las historias que se hacen solas, Aira habla de ellas todo el tiempo. Las simula todo el tiempo. Es lo que ocurre en *Biografía*, por ejemplo, y de un modo diferente en *El gran misterio*, cuando el protagonista explica la desaparición de los dos abogados de su divorcio con una salida que él califica como “verosímil”: “los dos se habían puesto a trabajar febrilmente en sus casas escribiendo mi biografía” (Aira *El gran misterio* 25).

En *Biografía*, Aira nos cuenta que José Biografía, el protagonista, se ganó la vida con un trabajo como mínimo curioso: haciendo listas de palabras, enumeraciones caóticas. Gastaba algunos minutos por día haciendo esas listas para empresas, hasta que se jubila y se ve obligado a enfrentar el tiempo que le sobra, el tiempo del ocio. Para pasar el tiempo, va todos los días a una antigua estación de trenes para observar desde allí —lo descubrimos recién en los últimos capítulos— a una arqueóloga, Ingrid, de quien se enamora. La trama del libro, la acción propiamente dicha, ocurre en pocos segundos, mientras él es testigo de un accidente que deja el vagón de un tren en posición vertical.

Así presenta al personaje de Ingrid, miembro del equipo que investiga la profundidad hasta encontrar el centro de la Tierra y que excava el pasado:

Ingrid participaba de esa comedia con sinceridad y fervor, no tanto por apasionada de la ciencia como por ingenua y porque su necesidad de ser aceptada era más fuerte que su discernimiento. No le faltaba inteligencia: se podía hablar con ella, y sus opiniones tenían la solidez proveniente de una experiencia intensa vivida desde el lado de los perdedores. (*Biografía* 56)

De este modo, al poner en escena este personaje que tiene por nombre “Biografía” en contraste con “Ingrid”, Aira escribe contra la biografía y hace la biografía de su procedimiento. Otro modo de decir autobiografía literaria. La autobiografía del propio método. Tanto es así que la novela transcurre frente a un tren que pasa de su estado horizontal —el tiempo continuado— a la verticalidad del evento. Las listas, las enumeraciones caóticas, pueden ser leídas como los libros de Aira, que conocemos tan bien, forjados en su procedimiento de hacer que los eventos que ocurren al acaso frente a sus ojos en un café, por ejemplo, entren en la historia desviando el argumento y exigiendo soluciones irreverentes, destruyendo la verosimilitud, formando justamente una... enumeración caótica. Para no dejar dudas del juego con *Biografía* y la autobiografía, hace que el personaje viva de remuneraciones que vienen regularmente del exterior, ya que nuevas empresas mostraron interés en republicar las viejas enumeraciones caóticas. El libro es de 2013, momento en el que la recepción de Aira en el exterior se intensifica y sus libros publicados en el pasado por pequeñas editoriales casi sin ninguna distribución son relanzados por grandes editoriales europeas. En una entrevista, él dice:

Yo empecé escribiendo novelas que parecieran novelas y que tuvieran volumen, y eso me costaba trabajo y no era lo mío. En los 80, a medida que se simplificaba el proceso de edición con las computadoras, empezaron a aparecer las primeras editoriales independientes. La primera, en la Argentina, la llevaban tres chicas jóvenes que quisieron hacer una editorial, y la hicieron. Para publicarme a mí. Habían leído mis libros y les habían gustado. Ahí vi que me iban a publicar cualquier cosa que escribiera, y me di el gusto de escribir una novela de sesenta páginas. Me liberé de esa cosa de escribir novelas que pareciesen novelas. Escribía lo mío, que no sé qué nombre tiene. Novelita, o lo que sea. Ahora, precedido por mi prestigio, puedo darme el lujo de escribir libros de veinticinco páginas. Y una vez por año le doy una novela que parezca una novela a mi editor en Random House. Pero acercarme a las doscientas páginas me da un trabajo...

Me tengo que inventar una cosa, y otra, y otra más, y todavía faltan veinte páginas más... Es como un género especial, ¿no? La novela descosida. La novela que adquiere volumen a fuerza de invenciones nuevas. (“Yo nunca” s/p)

Y como para darle una vuelta más de tuerca, *Biografía* se dedica algunos instantes a pensar sobre la posibilidad de que hubiera mensajes cifrados en sus listas. Asegura no haber cifrado ningún mensaje, pero como todas sus producciones parten del universo lingüístico de su mente, ¿es posible que “un decodificador habilísimo” pueda encontrar datos muy preciosos sobre él, Aira? (*Biografía* 40).

De a poco vamos acompañando a José Biografía en el afán de conocerse. La estrategia que decide usar es la de leer las autobiografías escritas por sus amigos, parientes y conocidos, ya que todas hablan intensamente de él. El narrador las descalifica así: “Aunque no frecuentaba las cacografías literarias contemporáneas” (69) y aclara que él, Biografía, era el único que no había escrito su Autobiografía (que, por otra parte, siempre aparece en mayúscula, como su nombre), y justamente de allí le vendría el apellido Biografía: del hecho de no haber escrito nunca la suya. Una entrada más para ese —siempre complicado en Aira— espejarse oblicuo entre la vida y la obra, es el modo en que él describe las estrategias de los “amigos” que se dedican a la Autobiografía:

Además de hacerlos difíciles de leer (los libros), los habían hecho difíciles de encontrar. Autoediciones distribuidas a mano en unas pocas librerías, tiradas reducidas al extremo (veinte ejemplares firmados y numerados, impresiones de lujo carísimas en papel Japón, encuadernación en cuero y oro. Peor aún, habían escondido el libro bajo la capa de una barata novelita policial o sentimental. (70)

Y para no dejar dudas: reconocemos las estrategias del propio Aira en clave jocosa, hiperbolizadas por el “cuero y oro”. Al pensar sobre la proliferación de las autobiografías, José Biografía presenta los comentarios de los críticos embutiendo en ellos su propia crítica:

Lo que se comentaba era que todos tenían la necesidad de confesarse por escrito, dejar registrado lo bueno y lo malo de sus vidas, aunque con una previsible transmutación de valores, pues a lo malo que habían hecho era a lo que más valor le atribuían, se jactaban de sus transgresiones, querían dejar testimonio imperecedero de la parte diabólica de sus personalidades, y eso solo podían hacerlo por escrito. (69)

Otro modo de presentar la búsqueda del conde Orlov: la confesión solo valdría la pena si se encontrase el crimen en el pasado de aquel que confiesa, algo que podría ir más allá de las palabras. Pero solo encuentra una vaga mujer y la confesión queda sin sentido.

En una visita a Brasil en 2017, Aira dijo en una entrevista: “No me gusta esa ‘literatura del yo’ que ahora está de moda (...) Hay que tener una autoestima muy elevada, más que la mía por lo menos, para creer que tus idilios y borracheras son tan interesantes” (Aira “Não gosto” s/p).² Y en el ensayo sobre Dalí: “Es como si Dalí dijera: ‘si quieren decir yo, digan Yo soy un genio’. Si no, no vale la pena, será un mezquino desahogo vergonzante, un recuento de miserias personales que no le importan a nadie” (Aira *Evasión* 10). Y por eso convoca a los “amigos”: el niño Aira, la monja Aira, José Biografía, el Conde Hilario Orlov, etc., para manejar el asunto. Así, no es tan curiosa la elección del uso de la tercera persona para hablar de biografía, autobiografía y confesión: siempre en un personaje que es presentado por un narrador omnisciente, muy pegado a él. El narrador que funciona como un alter ego del personaje. Todos espejismos de Aira.

De un lado, entonces, tenemos algo así como una *teorización* —o *tematización*— de esos géneros: lo que vengo mostrando hasta aquí en las dos novelas analizadas, y podría seguir el curso con otras, ciertamente. De otro lado, la *experimentación* de dichos géneros en novelas protagonizadas por un César Aira que disemina informaciones autobiográficas que se contradicen todo el tiempo, como mostró Luciene Azevedo en el ensayo “¿Aira como autor de sí mismo?”. Ella dice:

No es raro depararnos con informaciones desencontradas sobre el personaje Aira que provocan verdaderos “cortocircuitos textuales”. Al final de cuentas, ¿cuál el verdadero Aira? ¿El de *Cómo me reí* —“Tuve una infancia feliz, con hermanos y hermanas (...) no conocí a mi padre, qué murió pocos meses después de mi nacimiento” (Aira, 2005, p. 64)? ¿O el hijo único, de infancia solitaria y convivencia con la figura enigmático-idiotizada del padre que leemos en *El tilo*? —“Mi padre quedaba en una posición inestable: una familia legítima de ascenso social, con un solo hijo escolarizado y bien vestido, una esposa hija de inmigrantes europeos... pero negro” (Aira,

² Não gosto dessa “literatura do eu” que agora está na moda (...) Além disso, é preciso ter uma autoestima muito elevada, maior do que a minha pelo menos, para acreditar que seus namoros e porres são tão interessantes. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>

2003, p. 28). ¿Cómo reconstruir un retrato de ese Aira que insiste en desdecirse? “Dejé Pringles (nunca más volví)” [dice él en *Como me rezí*] (Aira, 2005, p. 91), pero en *Cumpleaños*: “aquí en Pringles está haciendo un frío que espanta” (Aira, 2006, p. 37). (Azevedo “¿Aira como autor?” 130)

Luciene Azevedo invierte en el término “firma-travesti” para mostrar esa marca estilístico-formal siempre en mutación, que produce algo así como un efecto Aira, justamente firmado en la irrisión de cualquier estabilización de la firma de autor. Aira invertiría, así, en la “producción de una rotura del pretendido carácter natural de la relación entre el nombre propio de un autor y el texto que escribe” (124). La premisa de Luciene Azevedo, que suscribo, es que “la teatralización de la propia biografía”, en esas novelas “que pone[n] en juego el nombre propio, el nombre del autor César Aira, provoca[n] la desestabilización de la firma como instancia unificadora entre vida y obra” (125). Así, cuando en una novela de César Aira encontramos un narrador que dice ser César Aira, el niño Aira, la niña Aira, encontramos con frecuencia un personaje que lleva el nombre del autor y apunta a otra cosa, no siempre distante del disparate, y cuando encontramos un personaje como José Biografía o el Conde Orlov podemos encontrar marcas de lo que podría ser el autor César Aira, y más frecuentemente, la “biografía” de su modo de pensar el relato.

Si conocemos bien a Aira, la biografía de su modo de pensar el relato trae a la superficie sus leyes: inventar procedimientos para que la obra se haga sola —y subrayo esto, que está en “La nueva escritura”, texto de 1998: “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino aquellos que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas” (“La nueva escritura” 166)—, no querer trabajar; disolver la prosa, decir todo en 25 páginas; retirar el valor de la obra para poner en su lugar el proceso; restar importancia a la literatura para que de ella emerja el escritor, el mito del escritor, la creencia de que se es un escritor, el malentendido que permita que los otros lo vean como escritor; recuperar de las vanguardias contra la profesionalización, contra la perfección y la institucionalización del arte toda una complejidad de la obra-vida. ¿Dónde se sostiene, entonces, la difamación de las “historias que se hacen solas”, las autobiográficas, las confesionales? ¿Qué está en juego en esta afirmación-negación?

Quizás toda la cuestión esté en el “tomarse en serio”, exigencia del género, que restringiría la idea de juego, caos, acaso, motor principal del procedimiento de Aira. Pero, sobre todo, porque cancelaría la invención.

Lo que sucede con las historias que se hacen solas y lo que las torna tan poco interesantes para Aira es que parten de un tema (la vida, el pasado, la memoria) y quedan presas del desarrollo de los acontecimientos sometidos al tiempo. Para Aira, según lo que escribe en el ensayo “Evasión”, “La predicación autobiográfica vuelve urgente al tema” y excluye todos los pasajes descriptivos que interrumpen la acción, eliminando de las historias el espacio en el cual deberían moverse los personajes. Es una cuestión técnica. Las historias que se hacen solas no tienen escenario, están hechas de puro tiempo “porque el yo, cuando realiza su esencia de haberse quedado solo en el mundo y sólo puede hablarse a sí mismo, es puro tiempo y solo puede hablar de sí mismo, es tiempo puro” (Aira *Evasión* 29).

Aira aquí parece haber encontrado como marca de lo contemporáneo lo contrario de lo que Moretti encuentra en la literatura burguesa del siglo XIX, el siglo serio. Desde “Introducción al análisis estructural de los relatos”, donde Barthes divide los episodios narrativos en “funciones cardinales” —esos momentos en los que la acción se abre a opciones diferentes de continuación—, “el momento decisivo de la trama” y “catálisis” —los momentos descriptivos y de preparación para una noticia alternativa—, Moretti usa términos propios —bifurcaciones y rellenos— para constatar que la narrativa del siglo serio, el siglo burgués, se hace más de relleno que de la trama ágil de la novela del siglo anterior. Lo que va a quedar en primer plano es la narración de lo cotidiano, las largas descripciones de los ambientes, la regularidad de la vida privada. “Los rellenos racionalizan el universo de la novela, transformándolo en un mundo con pocas sorpresas, poquísimas aventuras y absolutamente sin milagros” (Moretti 89). La novela cambia de ritmo porque subordina el tiempo de la acción al espacio opresor o acogedor del interior burgués. Lo que Aira detecta en las historias que emergen de los temas autobiográficos es lo contrario, la subordinación completa al tiempo del acontecimiento personal, sin ninguna perspectiva espacial, un contar sin fin y, sin embargo, vaciado; un relato en el que no es posible imaginar escenarios, sin volumen, por lo tanto, y que sigue el flujo automático en el desarrollo de acontecimientos sin importancia. Dice Aira en su ensayo “Evasión”:

Los novelistas, y esto se acentúa cuanto más jóvenes son, o sea a medida que pasa el tiempo, encuentran cada vez menos motivos para promover un escape, infatuados como están con sus propias vidas, contentos y satisfechos con sus destinos y su lugar en

el mundo. Al perder el motivo para evadirse, se les hace innecesario el espacio por donde hacerlo, y sólo les queda el tiempo, la más deprimente de las categorías mentales. No pueden hacer otra cosa que contar las alternativas felices de sus días y, ¡ay! de sus noches, en un relato lineal que es hoy el equivalente indigente de lo que antes era la novela. (23)

Falta relleno, descripción imaginativa, fuga de la linealidad, superposición de planos: volumen. En una embestida contra la lectura de la “falta de densidad, volumen” de lo contemporáneo de forma celebratoria, Aira exige el buen novelista, aquel que habla siempre en términos espaciales. La historia es buena más allá de su tema, si sabe recobrar el espacio y el volumen para que se pueda entrar sensorialmente en ella. Y es exactamente lo que hace en el último capítulo de *La confesión*: cuenta a su lector todo lo que ocurriría en el espacio de la fiesta mientras él contaba la historia de Elena Moldava, poniendo esa historia de eventos que devienen en segundo plano y trayendo al primero, el comportamiento de cada niño y de cada adulto en los cuatro rincones de la casa donde la inmensa familia se reúne.

“Hoy la novela fluye directamente del autor, sin pasar por la intermediación de la literatura; el trabajo que la respalda ya no es el de la escritura, sino el de la publicación” (34). Aira termina el ensayo —un ensayo sobre la literatura de evasión— diciendo que el camino para un buen escape es la superficie —no la búsqueda autobiográfica, la miseria psicologizante— es en la superficie donde se construyen los volúmenes habitables.

El espacio—dice él— es la categoría feliz: uno vive, camina, respira, ama, come en el espacio; el tiempo, en cambio, es la categoría triste porque es donde envejecemos, morimos. Y creo que hay una literatura —la vieja novela, por ejemplo— que creaba esos grandes escenarios donde uno se podía evadir. Ahora ha sido reemplazada por una literatura del tiempo, más triste. Todo es autoficción, que es contar vidas... En fin. Esa es la idea. Por eso reivindicó la evasión en el sentido espacial. (Aira “Yo nunca sufrí” s/p)

En su contra, podríamos apuntar muchas narrativas autobiográficas, confesionales, que dan cuenta del espacio de manera exitosa, como *Mi Lucha*, de Karl Ove Knausgard. Pero esas narrativas del yo están sostenidas sobre la técnica de la buena y vieja novela realista, “la vieja novela”, que él reivindica. No es de esa literatura que él está hablando. La literatura, si no es trabajo, es juego, juego que obedece a alguna técnica, que es capaz de crear volúmenes habitables para darle al lector la posibilidad de evadirse, de leer por puro placer —no hay, para Aira, otro motivo para leer, ni para escribir.

Se escribe y se lee para ocupar el tiempo que de otro modo quedaría vacío. No se trata de recobrar el tiempo de la vida, sino de gastar el tiempo haciendo otra cosa que no sea contar la vida.

Bibliografía

- Aira, César. *Cumpleaños*. Barcelona: Del Bolsillo, 2001.
- . “La nueva escritura”. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. N. 8. Octubre de 2000. Disponible in: <https://www.cetycli.org/cboletines/f00b204e98-airab8.pdf>
- . *La confesión*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.
- . *Biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.
- . “Não gosto dessa ‘literatura do eu’ que agora está na moda”. *Gaúcha ZH*, 14/08/2017. En línea. Fecha de acceso: 17/04/2018.
- . *El gran misterio*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2018.
- . *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- . “Yo nunca sufrí la angustia de las influencias”. Mario Amadas. *El Cultural, Letras*, abril de 2018. En línea. Fecha de acceso: 25/04/2018.
- Azevedo, Luciene. “Aira como autor de si-próprio?”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. 38 (2011):121-132.
- Moretti, Franco. *O burguês — entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014. Traducido por Alexandre Morales.