

DIEZ
NOVELAS
DE
CÉSAR
AIRA



Seleccionadas y prologadas por Juan Pablo Villalobos



Diez novelas de César Aira

Selección y prefacio de
Juan Pablo Villalobos

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks



@Literaturarandomhouse



@LitRandomHouse



@Litrandomhouse

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

PREFACIO

Una tarde de otoño de 2001, siete páginas antes de concluir la primera novela de César Aira que había caído en mis manos, hice algo inaudito: estrellé el libro contra la pared de la sala de mi casa, en Xalapa. Puede parecer una exageración, o una metáfora, pero no lo es, y si recuerdo los detalles —la fecha, las páginas— es porque el episodio me perturbó tanto que acabé registrándolo por escrito. Estoy hablando de arrojar un libro con fuerza porque sus niveles de inverosimilitud me habían exasperado y porque desdénaba —deliberadamente, aunque yo todavía no lo sabía— las normas de la «buena literatura».

Yo estudiaba Letras Españolas en la Universidad Veracruzana y era un lector voraz y apasionado de literatura latinoamericana del siglo xx, en especial de los autores del Boom, y de sus pioneros y epígonos. No me da vergüenza admitirlo: tenía una idea muy convencional de la literatura, lo que explicaría, a la distancia, ese arrebatado de furia. Lo cierto es que algo extraño pasaba en ese libro y que no percibirlo —o aplaudirlo sin cuestionamientos— supondría una actitud igual de convencional que la que motivaba el rechazo. Pero ahora es fácil decirlo. En aquel entonces esta reacción desmesurada hizo que mis certezas literarias entraran en crisis. ¿Qué había pasado? ¿Por qué me había enoja-

do tanto? Había que ir a recoger el libro del suelo y averiguarlo.

«Lo nuevo es hermano de la muerte», escribió Theodor Adorno, y quizá lo que había pasado era, más que un enfado, un susto de muerte. El síntoma de que algo iba a morir dentro de mí con el descubrimiento de la obra de César Aira, una manera de entender y de apreciar la literatura. Un modo ingenuo, naif, anticuado, el del realismo costumbrista, de la literatura fantástica o del realismo mágico, todo lo que me había encantado desde la adolescencia y que me había llevado a estudiar Letras y a querer ser escritor.

Un año más tarde estaba trabajando como becario en un proyecto de investigación sobre la obra de Aira —invitado por Teresa García Díaz, la profesora que nos había dado a leer en clase de crítica literaria aquel pobre ejemplar repellido—, y ya había devorado veinticinco de los cuarenta y nueve libros que había publicado por aquella época —una cifra que siguió creciendo hasta alcanzar la centena en 2018, si bien es cierto que la mayoría son novelas cortas, en ocasiones brevísimas. Como si de un cuento de hadas se tratara, la repulsión se había transformado en obsesión académica y en la veneración que tributamos los aspirantes a escritores a nuestros héroes secretos.

Los libros de Aira habían llegado a Xalapa unos pocos años antes de la mano de Sergio Pitol. Aira y Pitol se habían conocido en un festival literario en Sudamérica, de donde Pitol volvió convertido al *airanismo*. Fue, probablemente, uno de sus primeros lectores mexicanos y, con seguridad, uno de los más entusiastas. Bajo la dirección de Teresa publicamos un libro colectivo y durante años conti-

nuamos cazando sus esquivas publicaciones por aquí y por allá, leyéndolo y estudiándolo —a menudo en fotocopias, o en ediciones que parecían clandestinas, aunque no lo fueran—, transcribiéndolo para futuras citas de hipotéticos ensayos, acumulando información en carpetas de la computadora con títulos como *realidad real*, *huida hacia adelante*, *sonrisa seria*, *miniatura* o *cambio de idea*, las entradas de una enciclopedia que describiría el universo *airano* y su proyecto de sabotaje de la literatura reaccionaria, aquella que tendría como aspiración y premisa «escribir bien».

Podría afirmarse que toda la obra de César Aira está escrita contra el Boom, aunque quizá sería más justo decir que abreva de otras tradiciones literarias y de otras maneras de entender el arte. De las Vanguardias —de donde toma la convicción de que importa más el procedimiento de creación que el resultado—, de la patafísica o del dadaísmo, con toda su carga explosiva de bromas irreverentes y provocaciones ingeniosas. De Manuel Puig o de Copi, en la literatura argentina que le precedía. En resumen: de todo aquello que contra el imperativo de «escribir bien» postula la pulsión salvaje de «escribir algo nuevo».

«Buscar lo nuevo y lo raro en la obra artística no es la tarea frívola y vanidosa que parece ser, en primer lugar porque no se trata de buscar sino de haber encontrado», escribió Aira en *Cumpleaños*, el libro con el que celebró sus cincuenta años de vida. Han pasado veinte años y Aira ha continuado su ejercicio de demolición de las convenciones literarias, pacientemente, librito a librito. Sus lectores somos afortunados de haberlo encontrado.

JUAN PABLO VILLALOBOS

CECIL TAYLOR

Amanecer en Manhattan. Con las primeras luces, inciertas todavía, cruza las últimas calles una prostituta negra que vuelve a su cuarto después de una noche de trabajo. Despeinada, ojerosa, el frío de la hora transfigura su borrachera en una estúpida lucidez, un ajado desdén del mundo. No ha salido del barrio en el que vive, por lo que no le queda mucho camino que recorrer. El paso es lento; podría estar retrocediendo; cualquier desvío podría disolver el tiempo en el espacio. Aunque en realidad desea dormir, en este punto ni siquiera lo recuerda. Hay muy poca gente afuera; los pocos que salen a esa hora (o los que no tienen de dónde salir) la conocen y por lo tanto no miran sus altísimos zapatos violeta, su falda estrecha con un largo tajo, ni los ojos que de cualquier modo no mirarían otros, vidriosos o blandos. Se trata de una calle angosta, un número cualquiera de calle, con casas viejas. Después viene un trecho de construcciones algo más modernas, pero en peores condiciones; comercios, escajados contrafrentes de los que se desploman las escaleras de incendio. Pasando una esquina está el edificio donde duerme hasta la tarde, en una habitación alquilada que comparte con dos niños, sus hermanos. Pero antes, sucede algo: se ha formado un grupo de trasnochados, cinco o seis hombres en semicírculo en la vereda delante de una vidriera. La mujer se pregunta qué pueden estar mirando, que los ha vuelto figuras de una fotografía. Nada se mueve en ellos, ni siquiera el humo de un cigari-

llo. Avanza mirándolos, y como si fueran el punto que necesitaba para enganchar el hilo del cual sostenerse, su paso se vuelve más liviano. Cuando llega, los hombres no la miran. Necesita unos instantes para comprender de qué se trata. Están frente a un negocio abandonado. Detrás de la vidriera sucia hay una penumbra, y en ella cajas polvorientas y escombros. Pero además hay un gato, y frente a él, de espaldas al vidrio, una rata. Ambos animales se miran sin moverse, la caza ha llegado a su fin, y la víctima no tiene escape. El gato tensa con sublime parsimonia todos sus nervios. Los espectadores se han vuelto seres de piedra, ya no estatuas: planetas, el frío mismo del universo... La prostituta golpea la vidriera con la cartera, el gato se distrae una fracción de segundo y eso le basta a la rata para escaparse. Los hombres despiertan de la contemplación, miran con disgusto a la negra cómplice, un borracho la escupe, dos la siguen... antes de que termine de desvanecerse la oscuridad tendrá lugar algún hecho de violencia.

Después de una historia viene otra. Vértigo. Vértigos retrospectivos. Hay un exceso de continuidad. Ni siquiera intercalando finales se suspende la tracción narrativa. Pero el vértigo produce angustia, la angustia paraliza... y nos evita el peligro que justificaría el vértigo; acercarse al borde, por ejemplo, a la falla profunda que separa un final de una continuación. La inmovilidad es el arte en el artista, y es al otro lado del vidrio donde suceden los hechos que cuentan sus obras. La noche se termina, el día hace lo mismo: hay algo embarazoso en el trabajo en curso. Los crepúsculos opuestos caen como fichas en una ranura de hielo. Ojos de estatuas que se cierran cuando se abren y se abren cuando se

cierran. Paz en la guerra. Con todo, existe, y más real de lo que nos gustaría, un movimiento descontrolado, que produce angustia en los otros y provee el modelo de la angustia propia. El arte lo representa como Crecimiento Giratorio Incesante, y da origen a bibliotecas, museos, teatros, universos enteros de fantasía. De pronto cesa, pero queda una inmensa cantidad de restos. Los restos, pasado el tiempo, vuelven a girar y engendrar. La multiplicación se vuelve sobre sí misma... Pero la vida, ya se sabe, «es una sola». De lo que resulta que la biografía de un artista se confunde con las pruebas de la dificultad de su escritura; ya no se trata de representar la representación (eso lo haría cualquiera) sino de crear situaciones insoportables en el pensamiento. Es el motivo por el que suelen ser tan extensas: nada es suficiente para aplacar los impulsos móviles de la inmovilidad. Las historias se esfuerzan desesperadamente por ser una sola, se envuelven en nacarados escrúpulos finalistas, el viento las enciende, caen en el vacío... De pronto, a nadie le importa.

¿Y por qué habría de importarles? Son vidas de otros. Los niños leen las biografías ilustradas de los músicos célebres, que siempre son niños músicos, poseídos por un genio misterioso. Entienden la lengua de los pájaros y se duermen oyendo el murmullo de los arroyos. Los obstáculos que se interponen en su carrera no provienen de la realidad sino de la ficción aleccionadora. Tienen una marcada semejanza con la vida de los santos: las persecuciones y martirios son herramientas del triunfo. Porque todos los santos tuvieron éxito. Y no sólo ellos, y los niños músicos: todos los biografiados tuvieron éxito, ganaron la compe-

tencia. De los innumerables hombres que vivieron, la Historia rescata sólo a los ganadores, y ése es el límite de sus moralinas humanitarias. Debido a su banalidad esencial, a sus convenciones inmutables, estos relatos de vidas permanecen poco en la memoria (terminan confundiendo unos con otros) pero no por eso la deforman menos: le injertan definitivos toboganes irisados que van del punto A al B y del B al C, y cuando se apaga la luz los puntos se iluminan, son las almas bellas que se han ido al cielo a formar constelaciones y horóscopos. Imposible no desconfiar de esos libros, sobre todo si han sido el alimento primordial de nuestras puerilidades pasadas y por venir. «Antes» estaba el éxito futuro, «después» estaban sus recompensas deliciosas, tanto más deliciosas por haber sido objeto de puntualísimas profecías.

Examinemos un caso, para perfeccionar la demostración. Podría ser el de un gran músico de nuestro tiempo, de cuya existencia nadie podría dudar. Cecil Taylor. Nacido en el jazz, siguió adhiriendo a sus formas más externas: los clubes y bares y festivales en los que se presentaba, las formaciones instrumentales que reunió, y hasta alguna vaga (o inexplicable) reivindicación de fuentes (Lennie Tristano, Dave Brubeck). Pero su originalidad lo puso al margen de los géneros. Lo suyo es el jazz, y cualquier otro tipo de música, desarmado en cada uno de sus átomos y vuelto a armar como una de esas máquinas solteras que han hecho los sueños y las pesadillas del siglo xx. Según la leyenda, Cecil realizó la primera grabación atonal del jazz, en 1956, dos semanas antes de que independientemente lo hiciera Sun Ra. (¿O fue al revés?) No se conocían entre sí, ni conocían a

Ornette Coleman, que trabajaba en lo mismo al otro lado del país. Lo que demuestra que más allá del genio o la inspiración individuales (de ellos tres y otros como Albert Ayler, Eric Dolphy, quién sabe cuántos más) hubo una determinación superior.

Esa determinación proviene de la Historia, que tiene su importancia porque nos permite interrumpir las series infinitas del arte de pensar. Así es como la interrupción pierde su falso prestigio, y su importancia insoportable. Se vuelve frívola, redundante, liviana, como una tosecita en un funeral. Pero de su misma insignificancia nace la Necesidad, su soberanía explícita. La interrupción es necesaria, aunque sea de la necesidad de un instante, y el instante mismo es necesario; por eso se dice de él que «no se necesita más».

Las biografías, al fin y al cabo, son literatura. Y en literatura lo que cuenta es el detalle, y la atmósfera, y el equilibrio justo entre ambos. El detalle preciso, que cree visibilidad, y la atmósfera evocadora y abarcadora, sin la cual los detalles serían un catálogo desarticulado. La atmósfera le permite al autor trabajar con fuerzas libres, sin funciones, con movimientos en un espacio que deja de ser éste o aquél, un espacio que logra anular la diferencia entre el escritor y lo escrito, el gran túnel múltiple a pleno sol... La atmósfera es la condición tridimensional del regionalismo, y el medio de la música. La música no interrumpe el tiempo. Todo lo contrario.

1956. En la ciudad de Nueva York vivía Cecil Taylor, músico negro de menos de treinta años, pianista innovador en la técnica, compositor-improvisador estudioso de las tradiciones populares y cultas del siglo. Su estilo, que era su in-

vención, ya estaba consolidado. Con la excepción de una media docena de músicos y amigos, nadie sabía lo que estaba haciendo, ni podía hacerse una idea al respecto. ¿Cómo se la habrían hecho? Lo de este joven no cabía en las líneas de lo previsible. En sus manos el piano se transformaba en un método de composición libre, sobre la marcha. Los llamados «racimos tonales» con los que se desarrollaba su escritura momentánea ya habían sido utilizados anteriormente por Henry Cowell, aunque Cecil llevó el procedimiento a un punto en el que, por sus complicaciones armónicas, y sobre todo por la sistematización de la corriente sonora atonal en flujos tonales, no podía compararse con nada existente. La velocidad, el juego de mecánicas diferentes entrelazadas, la insistencia, las resistencias interpoladas, las repeticiones, las series, todo lo que sirviera para desinteresarse del solfeo convencional, levantaba, a espaldas de cualquier melodía o ritmo reconocible, majestuosas construcciones derrumbadas y aéreas.

Vivía en un modesto departamento subalquilado en el East End de Manhattan. Reinaban los ratones negros, y entre ellos se deslizaba una cantidad indefinida y constante de cucarachas. Puertas entreabiertas, la embotada promiscuidad de una vieja casa con escaleras estrechas, sonidos de radio. Eso en cuanto a la atmósfera. Dormía allí por la mañana y parte de la tarde, y salía al anochecer. Trabajaba en un bar del ambiente. Ya había grabado un disco (*Jazz Advance*) para una pequeña compañía independiente que no lo había distribuido. Una presentación, frustrada por diversos motivos, en ese mismo bar, lo había inspirado a pedir trabajo, y ahí seguía desde hacía unos meses, de lavaco-

pas. Esperaba ofertas para tocar en establecimientos con piano. No le faltarían, dada la cantidad de lugares nocturnos con música en vivo que había en ese entonces en la ciudad, y la rotación incesante de figuras, conocidas y nuevas. Era una época de renovación, con sed de novedades.

Por supuesto, sabía que tratándose de un arte tan exigente y radical como el suyo era preciso descartar la idea de un reconocimiento súbito, y hasta de un éxito en progresión gradual según la imagen de las ondas provocadas por una piedra al caer en el agua. No era tan ingenuo. Pero sí esperaba, y tenía todo el derecho a hacerlo, que tarde o temprano su talento llegaría a ser celebrado. (Aquí hay una verdad y un error: es cierto que hoy se lo aprecia en todo el mundo, y quienes hemos escuchado sus discos durante décadas boquiabiertos de admiración seríamos los últimos en ponerlo en duda; pero también hay un error, un error de tipo lógico, y es bastante fácil, casi demasiado fácil, demostrarlo. Claro que podría objetarse que tal demostración no pasa de ser un capricho literario. Es cierto, pero también lo es que las historias, una vez imaginadas, adquieren una especie de necesidad. Una especie rara, poco común, cuya extrañeza revierte sobre la historia imaginada. La historia de la prostituta que espantó a la rata tampoco era necesaria en sí, lo que no quiere decir que la gran serie virtual de las historias sea innecesaria en su conjunto. A la de Cecil Taylor le conviene el modo de la aplicación de las fábulas; los detalles son intercambiables, y se diría que la atmósfera está fuera de lugar. Pero ¿cómo oír la música fuera de una atmósfera, si es el aire el que transporta los sonidos?)