

Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira

Kristine VANDEN BERGHE
Université de Liège/FUNDP Namur

RESUMEN

Siguiendo la propuesta teórica de Manuel Alberca en torno a la narrativa autoficcional, este artículo analiza la novela de César Aira *Como me hice monja*. El texto construye un personaje que remite a algunas experiencias autobiográficas del autor, no para presentarse a sí mismo como hombre, sino para representar su carácter como escritor: autoficción del escritor de novela y del acto de escritura como clon del acto de vivir.

Palabras clave: autoficción, postmodernidad, escritura/vida, Aira.

Portrait of the author like postmodern subject and writer autoficcional in
Cómo me hice monja by César Aira

ABSTRACT

Following Manuel Alberca's theoretical offer concerning the narrative autoficcional, this article analyzes César Aira's novel *Como me hice monja*. The text there constructs a personage who sends to some autobiographical experiences of the author, not to appear to yes same as man, but to represent his character as writer: autofiction of the writer of novel and of the act of writing like clown of the act of living.

Keywords: Autofiction, Postmodernity, Writing/Life, César Aira.

SUMARIO: 1. Ser. 2. Hacer. 3. Morir.

En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), estudio liminal sobre la autoficción en español, Manuel Alberca advierte que no tiene sentido listar para cada novela autoficcional lo que haya en ella de fabulación y de verdad autobiográfica. Sin embargo, aunque no siempre lo hacen del modo catalogador más burdo, la mayoría de los críticos suelen incluir tales datos en sus investigaciones. De hecho, esto no debe sorprender por cuanto, para poder determinar la filiación genérica de un texto a la narrativa autoficcional, uno de los criterios que deben manifestarse, según el propio Alberca, es precisamente la combinación de ficción y de verdad en un pacto ambiguo. Por supuesto, a la búsqueda de los elementos biográficos de los autores individuales, no se le debe dar más

importancia que la de ser un punto de partida de un análisis más abarcador o profundizado acerca de cómo un escritor decide representar su vida o lo que ésta pudo haber sido o para indagar en cómo intenta “suturar heridas del yo en su relación con el mundo” (Amícola, 2009:183).¹

Una serie de textos autoficcionales españoles e hispanoamericanos sugieren una lectura alternativa complementaria. Parecería que en buena parte de las autoficciones, el autor no sólo construye una imagen de sí mismo como individuo, sino que también ofrece materia para reflexionar sobre el estatuto del escritor como integrante de un grupo social y profesional. Incluso, en algunas novelas, el retrato del yo –protagonista, narrador y autor– está hecho a base de ingredientes que incluyen reminiscencias de la ‘categoría’ del escritor y del quehacer autoficcional tal y como lo presenta Alberca en su estudio. En esta contribución argumentaré que *Cómo me hice monja* (1993), la primera novela de autoficción de César Aira, puede leerse de esta manera.

Concuerdo con el diagnóstico de Alberca cuando argumenta que muchas novelas de Aira se presentan como desafíos a la construcción de sentido y niegan explícitamente la posibilidad de una semántica plena (2007: 28), pero esto no quita que en algunas de ellas la categoría del escritor aparezca de manera insistente – literal o figurada– contribuyendo de un modo importante a dar un sentido al texto.² La lectura que propondré en lo que sigue parte de la idea de que las figuras bajo las cuales aparece, en *Cómo me hice monja*, el personaje llamado ‘César’ o ‘Aira’, remiten de manera alegórica a la condición de escritor y de la escritura autoficcional a finales del siglo XX. Antes de presentarla, cabe recordar brevemente algunos aspectos de esta condición tal como la ve Alberca (2007) cuya teoría, como ya se habrá notado, constituye el punto de partida del presente análisis.

Las últimas tres décadas del siglo XX han visto confluír varios factores favorables al auge de la autoficción. En 1968, Roland Barthes proclama la muerte del autor como expresión de la ideología egoísta del individualismo burgués y como estorbo a la libre circulación de la obra y sus significados. Aproximadamente por las mismas fechas comienza a calar cada vez más hondo la idea postmoderna de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción no es tan tajante como se solía pensar antes.³ Como tercer elemento contextual, Alberca apunta a la

¹ En otro artículo, Alberca sugiere que se haga esto para Aira: “alguna vez tendría que hacer una aproximación biográfica a esta obra que se desarrolla a expensas de la experiencia que la sustenta” (2005: 227–8).

² El propio Alberca lo apunta en relación con otra novela de Aira, *El congreso de literatura* (2007: 28).

³ Amícola abunda en el mismo sentido: “el éxito de la autoficción tiene que ver con la entronización de una ‘era de la sospecha’ (título de un ensayo de Nathalie Sarraute sobre la novela moderna) a partir de 1970” (2009: 192).

incidencia que tiene, sobre los individuos, la sociedad capitalista en su fase neoliberal. Aunque a menudo se exaltan las posibilidades que se dan a los individuos, los cuales tienen cada vez más acceso a productos personalizados y disfrutan de la sociedad narcisista, otros observadores más críticos, entre quienes se encuentra el propio Alberca, advierten que esta misma sociedad fragiliza a los individuos. El que cambiemos más que antes de trabajo, residencia o familia, así razonan, no significa necesariamente que seamos más libres, sino que, todo lo contrario, se debe a que el capitalismo neoliberal necesita que se incrementen la movilidad y la fragilidad sociales para poder imponerse con la mayor autoridad posible. Según el razonamiento de Alberca, la fragilidad es el precio que el individuo debe pagar por ver triunfar sus deseos de consumo personificado y por no verse sometido a una conciencia moral demasiado exigente o a un compromiso social importante.⁴ Desde la década de los setenta la autoficción se relacionaría estrechamente con estos elementos contextuales y sociales por cuanto cuestiona la verdad y ficcionaliza la realidad, presenta figuras del autor poco heroicas cuya pequeñez propaga la idea de fragilidad del sujeto y, al mismo tiempo, da un suplemento de ficción literaria a este sujeto debilitado.

Cómo me hice monja es esencialmente una fabulación autogrotesca⁵: el niño César acompaña a su papá a comer un helado; éste le da asco, pues está malo; el padre discute con el heladero al que termina matando; el niño es hospitalizado y se cura; al final, es secuestrado por la esposa del heladero que lo mata a su vez. Alberca ha leído el texto como una autobiografía alegórica de su autor individual (2005:89): si César Aira adhiere tanto a su protagonista, es porque habla de sus miedos infantiles, de perder al padre y la infancia, de perderse al salir del pueblo... El relato se convierte en el resultado del miedo y sirve al mismo tiempo para exorcizarlo. En lo que sigue, argumentaré que este autorretrato de César también se puede leer como una imagen alegórica del escritor como categoría e, incluso, como una alegoría del género autoficcional en la época de la postmodernidad.

Ser

En primer lugar, el narrador protagonista se presenta a sí mismo con palabras que, claramente, indican que considera la vida como un texto. La verdad histórica se encoge hasta el punto de llegar a ser sólo una construcción discursiva. El primer

⁴ Durante la exposición de esta tesis Alberca se apoya ampliamente en el ensayo de Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber* (traducción española de 1994).

⁵ La abundancia de ingredientes inverosímiles adscribe el texto a la clase más fantástica de la literatura autoficcional (véanse Alberca, 2007: 181 y Gasparini, 2008: 259).

párrafo casi es programático al respecto y, de hecho, anuncia en miniatura varios temas centrales de la novela:

Mi historia, la historia de ‘cómo me hice monja’, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puedo reconstruir en su menor detalle. Antes de eso, no hay nada; después, todo siguió haciendo un solo recuerdo vívido, continuo e ininterrumpido, incluidos los lapsos de sueño, hasta que tomé los hábitos. (11)⁶

En este incipit, el entrecomillado de ‘cómo me hice monja’ y la palabra ‘vívido’ van en el mismo sentido porque ambos invitan a leer el relato no tanto como el texto de una historia sino como la historia de un texto. Antes de ‘Cómo me hice monja’ –las comillas indican que se trata del propio texto– no hay nada. No se habla tampoco del recuerdo de una vida vivida, sino de un recuerdo vívido, vigoroso y agudo. Si el narrador–protagonista puede pretender y repetir que su memoria es perfecta, es porque el objeto de esta memoria es su texto, es porque el relato de su vida coincide con éste.⁷ El narrador se nos presenta como una persona que comparte los presupuestos del sujeto posmoderno ya que confunde el contexto con el texto y la verdad histórica con la ficción. Antes, no hay nada.⁸

A este retrato contribuye el hecho de que el narrador comenta sus propias acciones con un léxico tomado prestado a la literatura y a las artes, que remite, sobre todo, a géneros y rasgos estilísticos. Sus actos, sus razonamientos, sus decisiones, los analiza de manera sistemática y los califica sucesivamente de “comedia” (12, 14), “algo grotesco, de caricatura” (20), “tragedia” (21), “barroca” (22, 27), “una ficción salida de la nada” (27), “el drama, la comedia” (44), “un teatro íntimo” (54 y 56) y “una escena” (60). Aunque el narrador no es un escritor, y que, por lo mismo, no puede reflexionar sobre su creación literaria, este léxico indica que considera su vida como un arte, que equipara su historia a un texto o a una construcción discursiva. A esto aún contribuyen frases como: “yo soy la radio” (63), “Yo en cambio lograba una identificación plena con las voces del éter... Las encarnaba” (64) o “Mi vida era mi pintura” (87). El que emplee el léxico del estilo o de los géneros literarios y artísticos para dar cuenta de su propia vida convierte a esta última en texto, espectáculo o representación. Algunos comentarios metatextuales refuerzan este efecto de reducirlo

⁶ Citaré por la edición DeBOLSILLO, 2006.

⁷ “Todo este relato que he emprendido se basa en mi memoria perfecta” (63), “en mí la memoria era, y sigue siendo, lo primero” (65), “mi memoria era perfecta” (74), “aunque yo no tenía recuerdos de Pringles; una amnesia completa me separaba de mi vida anterior a Rosario, que había sido la invención de mi memoria” (87).

⁸ Esta misma idea de que su vida comienza cuando comienza el relato, se recalca en la novela, por ejemplo, cuando el narrador cuenta: “mi vida, podía decirse, había empezado ese otoño, poco después de nuestra llegada a Rosario” (86).

todo a una realidad textual: “como dije al terminar el capítulo anterior” (19) o “es lo más raro que contiene este libro” (69).

A su manera, el modo en el que se presenta el nacimiento del protagonista evoca la figura del autor de autoficciones bajo las condiciones de la postmodernidad siempre según como las entiende Alberca (2007). El género medra especialmente en el capitalismo neoliberal, sistema que funciona gracias a la movilidad del individuo y a la demanda y el hedonismo consumistas. Se trata, precisamente, de los dos elementos –mudanza y consumo– que ponen en marcha la historia de *Cómo me hice monja*. Generan la figura del protagonista porque, como ya hemos citado, “Antes de eso no hay nada” (11). El segundo párrafo recuerda brevemente este ‘nada’:

Nos habíamos mudado a Rosario. Mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna y al que no he vuelto después: Coronel Pringles. La gran ciudad (era lo que parecía Rosario, viniendo de donde veníamos) nos produjo una sensación inmensa. (11)

El contexto en el que surge el protagonista y produce la historia es la mudanza de la provincia a la gran ciudad, en la que el sujeto se transforma en un ser frágil. Por la mudanza, la familia es dispersada, pierde a su círculo de amigos y debe abandonar a sus parientes. César alude a la soledad de la madre y al efecto de fragmentación que el cambio de lugar produce: “Hay que tener en cuenta que la desgracia nos había golpeado inmediatamente después de nuestro traslado a Rosario, donde no teníamos parientes ni amistades” (64). En este nuevo contexto de soledad, a la madre, sola y pobre, sólo la radio “le devolvía sus partes dispersas” (*ibid.*).

Todavía en el segundo párrafo, inmediatamente después de aludir a la sensación de inmensidad y soledad que produce la mudanza, el relato pasa a introducir el episodio del helado que se presenta, por lo tanto, estrechamente relacionado con ella: “Mi padre no demoró más que un par de días en cumplir una promesa que me había hecho: llevarme a tomar un helado. Sería el primero para mí, pues en Pringles no existían” (11). La escena describe a César y a su padre como sujetos que se mueven en función de la satisfacción de su deseo y la búsqueda de la felicidad: se sienten atraídos por esta “golosina”, que el padre recuerda “deliciosa y festiva” (11). Pero el helado provoca intoxicación, por lo cual se convierte en el segundo y más directo motor de la historia. Como metáfora del consumo hedonista, completa

el contexto neoliberal que, según Alberca, al fragilizar al sujeto, propicia la autoficción.⁹

A pesar de la gravísima enfermedad de la que es víctima, César se cura y empieza otra etapa de su vida, que se presenta como otro episodio de la novela: “Increíblemente, sobreviví. Podría decir: me desperté” (32). A partir de entonces, vemos al narrador–personaje en su andar por una serie de espacios sucesivos: abandona el hospital para asistir a la escuela; luego lo encontramos en la prisión, donde visita a su padre que está encarcelado por haber matado al heladero; los episodios siguientes transcurren en su casa donde vive con su madre, en la casa de su amigo, Arturito, y en la de la esposa del heladero. En algunos de estos espacios (hospital, escuela, cárcel), el peso de la autoridad forma parte de su semántica propia, y en otros, es el efecto de la historia. César pasa de estar bajo la autoridad de su padre, a la merced de la enfermera en el hospital, “una mujer gorda, corpulenta. Cuando caía sobre mí, era un elefante chapoteando en un charco...” (39).¹⁰ Después, en la escuela, es confrontado con un ambiente despiadado: “El clima era muy bárbaro, muy salvaje, muy *struggle for life*” (45) con una maestra que, cuando se pone enojada, “estaba terrible” (51). Algunos de esos espacios, los asocia unos con otros en su pensamiento. Cuando llega a la cárcel de visita, la confunde con el hospital: “Me hice una idea mixta, cárcel–hospital” (57). Esto es posible en la medida en que el denominador común de estos espacios es la autoridad y el control. Incluso en los espacios que carecen de una connotación de autoridad intrínseca, a menudo aparece una figura que encarna el control o el mando. Es el caso del padre, “un hombre, distante, violento, sin ternuras visibles” (12) y de la esposa del heladero que lo matará en su casa.

Con estos personajes autoritarios y fuertes contrasta el retrato del yo por cuanto aparece como una figura frágil desde el principio de la novela. Todo en su retrato parece dar cuerpo a la figura del escritor contemporáneo tal y como es descrito por Alberca:

La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se ‘democratiza’, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un

⁹ En opinión de Masiello, Aira incide en el tema del neoliberalismo no tanto por sus temas sino por su estilo al reproducir la superficialidad del neoliberalismo: “Aira absorbe esta economía de significados vacíos pero a diferencia del neoliberalismo, sus textos invitan a llegar a la irreductible materialidad de este estilo” (2005: 120).

¹⁰ El que el narrador la llame “la enfermera–Perón de la sala de pediatría” (38), es uno de los indicios que permiten leer la novela como una alegoría sobre el peronismo. Así ha sido interpretada, por ejemplo, por de Mora (2003).

misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria. (2007: 24)

Está a todas luces claro que el hecho de presentarse como un niño es básico en el autorretrato de Aira.¹¹ De esta manera, lo que argumenta el autor de *El pacto ambiguo* sobre el escritor que, en el marco de la postmodernidad, se hace pequeño, aquí se traduce en una imagen física. No falta cierta insistencia en este aspecto del autorretrato de César, pues incluso para sus seis años, es pequeño: “Yo era muy pequeña, muy menuda, inclusive para mis seis años recién cumplidos” (21).¹² Aparte de la pequeña estatura física y de la tierna edad, otros rasgos contribuyen a que el yo aparezca en toda su debilidad. Se presenta a sí mismo como un “chico hipersensible” (13), insiste en su “extrema vulnerabilidad” (19) y en su saber limitado. La falla perceptiva que afecta a César en el hospital es representativa de esto: “no puedo entender la mímica, soy sorda (o ciega, no sé cómo habría que decirlo) al idioma de los gestos” (42). No sólo no entiende por sordera o ceguera, sino que el paréntesis añade la limitación de la mudez: “no sé cómo habría que decirlo”. La lengua es demasiado limitada para contar lo ocurrido, la inteligencia no basta para entender lo que pasa: “Nunca supe cómo” (26), “Todavía no me explico” (43), “Nadie me había explicado el objeto de la escuela” (44), “eso nunca se sabe” (84), “no sé cómo no me perdí nunca” (89). La lista de este tipo de comentarios es larga y significativa. Pero entre los rasgos que conforman el retrato de un yo frágil, el más llamativo sin duda es que César habla de sí mismo en femenino. Cambia su sexo en el sexo ‘débil’, pues aunque se llama César y aunque las personas se dirigen a él como si fuera un chico, se presenta a sí mismo como niña.¹³ Este aspecto, que ha sido destacado como crucial en el aspecto fantástico, autogrotesco y antirrealista de la novela, también es medular en el retrato alegórico de la categoría profesional del escritor en la postmodernidad y, aún más, del escritor de autoficciones.

El pequeño niño–niña aún ve menguarse sus fuerzas porque se fragmenta. Diagnósticos del tipo: “La extensión tan pobre de mi cuerpo se descuartizaba en sus manos” (39) y “Me fragmentaba en caídas” (39) son elocuentes al respecto. Incluso, en cierto momento el ‘yo’ no se reconoce a sí mismo: “Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer” (79). El retrato en fragmentos que desdice la figura de un yo monolítico se aúna a la ambivalencia genérica, a los modos de percepción y a los sistemas de deducción de la infancia. Asimismo, contribuye a la desautorización irónica del narrador protagonista.

¹¹ Ballué destaca este hecho y argumenta que la novela es una parodia del género *Bildungroman*.

¹² Subraya este hecho: “Tengo seis años, aparento tres” (55).

¹³ Amícola lo considera como “la más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables” (2009: 195).

Mientras la debilidad del personaje autoficcional puede interpretarse en función de la fragilidad del escritor, el mismo hecho de que este escritor decida reproducirse bajo formas de ficción se puede leer como un indicio de que busca en la ficción un suplemento, un apoyo de identidad. El clon ‘César’ del autor Aira es ejemplar al respecto así como el hecho de que este clon es clonado a su vez en el texto. Esto se deduce del hecho de que a la fragmentación del sujeto se añade su multiplicación, con lo cual se conforma una identidad dispersa y múltiple. El narrador niño, que se presenta como niña, es habitado por distintos y contradictorios yos. Se desdobra a sí mismo o se desdoblan sus facultades o sus rasgos: “Yo estaba desorbitada... y lo veía doble, o triple” (21), “la enfermedad se hizo doble en mí” (27), “Yo estaba dibujada en un librito de cuento de hadas, me había hecho mito... y lo veía desde adentro...” (29). A veces el desdoblamiento se construye mediante contradicciones: el narrador suele presentarse como una niña de seis años hasta que, de repente, dice tener catorce (50). Al principio de su relato se refiere a su hermana (20), mientras que al final dice que es hija única (78). En realidad, es una alumna, pero juega a ser la profesora (71). Las figuras del yo se multiplican y se contradicen entre ellas.

En este contexto, no es casual que aparezcan referencias al monstruo y a lo monstruoso, “símbolo de la barbarie de la ciencia y del progreso descabellado para románticos y post-románticos” (Alberca, 2007: 31) cuyo correspondiente en nuestra época es el clon, “icono más acabado y perfecto del colapso final de la edad contemporánea” (*ibid.*).¹⁴ Aira recupera la imagen del monstruo en distintos momentos del texto. En una de las historias ‘barrocas’ que el niño César elabora mentalmente en el hospital, imagina a sus padres bajo forma de monstruos o, más bien, imagina que son dos monstruos que han adoptado la forma de los padres: “Eran símiles perfectos, sin errores...” (30). A su vez, el propio niño es calificado de monstruo peligroso por su maestra transtornada: “Es un monstruo” (52) y es en estos términos que se refiere a sí mismo: “Mis ojos horadantes de monstruo impedían que ningún ser vivo se mimetizara con mi vida” (77).¹⁵

¹⁴ Esto no significa que la imagen del monstruo haya desaparecido de la autoficción. Al contrario, el que se asocie a su vez con el personaje autoficcional, lo ilustra el título que Serge Doubrowsky había imaginado originalmente para su novela *Fils*, considerada como la primera novela autoficcional contemporánea: *Le monstre*.

¹⁵ El tema del monstruo en la obra de Aira ha sido analizado de manera detallada por Contreras (2008); véase también Pron (2010: 112).

Hacer

Los rasgos que integran el *ser* de César se pueden leer en clave alegórica en función de algunos rasgos del escritor a finales del siglo XX. Simultáneamente, sus actividades o *quehaceres* evocan los principios que rigen la propia práctica de la autoficción. Es verdad que entre ser y hacer la diferencia a menudo es poco nítida, y la distinción obedece en parte a una preocupación de claridad expositiva. Por esto, no sobra puntualizar que bajo ‘hacer’ entiendo, ante todo, las actividades que practica César, de jugar, mentir, disfrazarse y esconderse. En el hospital, se dedica a mentir al médico de turno y ante la enfermera: “Y entonces empecé a mentir con la verdad (y viceversa) no sé cómo” (42). Las mentiras frente al otro, externo, son como continuaciones de las historias que se inventa para sí mismo en el delirio de la fiebre:

Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención... Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia... porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban... (27)

César no sólo se dedica a la “ficción salida de la nada” (27) cuando está enfermo, sino que también le da por imaginar y fingir cuando está bien. Al acompañar a su padre, frente al helado, piensa: “la comedia del asco no tenía secretos para mí, cuando no quería comer” (12). En la cárcel, se autoanaliza: “Me embarcaba en lo complicado de la mentira. El mentiroso experimentado sabe que la clave del éxito está en fingir bien la ignorancia de ciertas cosas” (61). Lo que hace César en el banco, en el hospital y en la cárcel refleja, de una manera que no parece ser nada casual, la práctica del escritor de autoficciones: mentir con la verdad o decir verdades con la mentira, siempre respecto a sí mismo. El que se dedique también a hacer “ficción salida de la nada” (27) podría contradecir lo anterior, al hacer abstracción del componente histórico, verdadero. Sin embargo, también puede verse en ello una alusión a la marca de la autoficción de Aira, más inverosímil y menos realista que otras muchas autoficciones.

Lo más relevante y significativo es que, sean cuales sean los sucesivos pasatiempos de César, todos remiten a un yo que se inventa, se esconde y se enmascara frente a terceras personas. Con su padre piensa en fingimientos anteriores, ante el médico, la enfermera y el director de la cárcel, miente, y en compañía de Arturito, su amiguito, juega a disfrazarse. Se pone una nariz de cartón y, arriba de ella, la dentadura postiza de la abuela de Arturito. Pero debajo de todo queda su nariz verdadera, lastimada por la dentadura: “abajo de la narizota de Arturito (la de cartón)

yo tenía mi nariz, la verdadera...’ (84–85).¹⁶ Sobre la verdad, se añade la máscara de la mentira. La ‘verdadera’ cara la esconde una narizota. El escritor de autoficción se esconde y se revela, como César que, cuando acompaña a su madre a hacer sus compras, “había inventado un modo de acompañarla que me encantaba” (87):

La dejaba adelantarse, cien metros más o menos, y me escondía, y la iba siguiendo escondida, yendo de un árbol a otro, de un zaguán a otro... Me escondía (por puro gusto de ficción, ya que ella, hastiada, había terminado por no darse vuelta a mirarme) detrás de cualquier cosa que me cubriera, un auto estacionado, un poste de luz, algún peatón... Cuando ella doblaba, yo corría hasta la esquina y la espía, la dejaba alejar, acechaba la ocasión de ganar terreno oculta... Si la veía entrar a un negocio, esperaba escondida, la vista fija en la puerta... Cuando llegaba de vuelta a casa, era un anticlímax. Me quedaba media hora en la esquina para ver si volvía a salir, al fin entraba, y las más de las veces recibía un bife, mis estrategias la ponían nerviosa, y no era para menos. Casi siempre la perdía. (88)

El juego que elabora cuando acompaña a su madre puede leerse como una metáfora del escritor de autoficciones que se esconde y se revela, que se aleja y se acerca de quien lo mira. Como este escritor, César reitera un programa de desapariciones y reapariciones en lo mental (mentiras, delirios...) y en lo físico (mascaradas, juegos de escondite...). Este programa, que se realiza dentro de los diversos episodios, también se produce entre ellos: cuando desaparece el protagonista enfermo que sale del hospital, reaparece bajo otra forma en la escuela, sólo para desaparecer como alumno y volver bajo la forma de visitante en la cárcel de su padre. Estas desapariciones y reapariciones las anuncian una serie de referencias a rupturas o cambios de nivel: “Algo se había roto en mí, una válvula, un pequeño dispositivo de seguridad que me permitiera cambiar de nivel” (32), “me ponía en otra dimensión” (39), “No era la misma de antes” (58), “Si quiero contar esto, debo ceñirme a ejemplos. Es un cambio de nivel” (71).

Morir

A la madre, los juegos de escondite de su hijo la ponen nerviosa pero también “la desorientaba[n]” (89). Lo que le pasa a ella, posiblemente coincide con cómo se sienten ciertos lectores que se encuentran incómodos con el pacto ambiguo según el cual se construye la autoficción o, también, quizás refleje los sentimientos provocados por el carácter lúdico del pacto propuesto por Aira. Pese a que la lectura que acabamos de ofrecer, en última instancia, tiene implicaciones muy serias, porque

¹⁶ Mutilado, ahora “sería un monstruo, una calavera” (85), con lo cual reaparece la alusión al monstruo.

habla de la pérdida de consistencia del sujeto y del escritor en la época postmoderna, de su fragilidad y su soledad, Aira logra transmitir esta idea de una manera juguetona y cómica. No es casual que abunden las referencias al juego en la novela. Cuando César juega a dar clase a sus muñecas “Por un lujo lúdico, les di personalidades retorcidas, difíciles, barrocas” (71). Este juego es bello: “en el secreto estaba la estética del juego” (74), y jugando a este juego, comenta que “El juego invadía toda mi vida” (75). En cuanto al juego de escondite con su mamá, apunta: “El juego era mi libertad” (88). Escritura, autoficción, juego, libertad se funden en una cadena de asociaciones apretadas. La escritura es un juego y el juego es la libertad del escritor.

Esta libertad, este juego termina cuando termina el texto. Ya hemos comentado su principio, que sugería que la historia de César comenzaba con el relato: antes no había nada. El final del texto completa el círculo y postula la misma idea: ya que entre texto y vida no hay diferencia clara, cuando termina el texto, necesariamente termina la vida del protagonista narrador, que ocurre nueve meses después del inicio del relato. Cuando termina el periodo de gestación de éste en la pluma del autor, cuando termina el proceso de escritura, muere también el autor de autoficción, que sólo vive por gracia de sus textos y que sólo renace de sus cenizas cuando vuelve a publicar.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César.

2006 *Cómo me hice monja*. Barcelona: DeBOLSILLO, [1998].

ALBERCA, Manuel.

2003 “La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira”, en Jacques Soubeyroux (ed.). *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 329–338.

2005 “El arte de la mentira para mejor decir la verdad (o para que nadie sepa que tengo miedo). Propuesta para una lectura transitiva de César Aira”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, pp. 227–236.

2007 *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

AMÍCOLA, José.

2009 “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Olivar*, 9 (12), pp. 191–207. Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf (fecha de consulta: 28 de abril de 2011).

ASTUTTI, Adriana.

2002 “El retorno a la infancia en *Los misterios de Rosario* y *Cómo me hice monja*, de César Aira”, *Iberoamericana*, II/8, pp. 151–167.

BALLUÉ, Marcelo.

[s.f.] “The Literary Alchemy of César Aira”, in *The Quarterly Conversation*. Disponible en:

<http://quarterlyconversation.com/cesar-aira-how-i-became-a-nun>; (fecha de consulta: 06/01/2011).

CONTRERAS, Sandra.

2008 *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

GASPARINI, Philippe.

2008 *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.

MASIELLO, Francine.

2005 “In Vert Veritas. El mundo al revés de César Aira”, en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón–Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, pp. 111–122.

MORA, Carmen de.

2003 “Del hielo de Macondo al helado de Rosario. El espacio narrativo y otras cuestiones en *Cómo me hice monja* de César Aira”, en Gabriela Ménczel (ed.). *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Budapest: Universidad Eötvös Loránd, pp. 164–177.

PRON, Patricio.

2010 “De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Como me hice monja*”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La autoficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, pp. 111–120.