

César Aira y la silla de Gaspard

COMPAGINACIÓN Y CUBIERTA: OLAYA GARCÍA
AL CUIDADO DE LA EDICIÓN: JERÓNIMO BARALLOBRE

MOISÉS MORI

César Aira y la silla de Gaspard

KRK EDICIONES · 2019

© Moisés Mori

© de esta edición, Krk Ediciones

Álvarez Lorenzana, 27. Oviedo

www.krkediciones.com

ISBN: 978-84-8367-645-5

D.L.: AS-1366-2019

Grafinsa. Oviedo

2.

César o Nada

César Aira ha recogido en su libro *Evasión y otros ensayos* (2017) un artículo dedicado al autor de *El doble*: «Raymond Roussel. La clave unificada».²⁰ Vuelve así César Aira a uno de los escritores que más le interesan, pues Roussel ha sido siempre un referente expreso en la obra del argentino.

Al hablar ahora en ese ensayo sobre *la clave unificada* de Roussel, trata Aira de mostrar cómo los libros escritos por Roussel —tanto los que siguen su famoso *procédé* como los que quedan al margen de este— responden todos a un mismo principio, tienen todos una misma clave, si bien esta no sería pro-

²⁰ El volumen de César Aira *Evasión y otros ensayos* (ed. cit.) consta de cinco textos: «Evasión», «Un discurso breve», «Raymond Roussel. La clave unificada» (pp. 63-88), «Dalí» y «El ensayo y su tema».

piamente técnica sino más bien de orden existencial: la necesidad de ocupar el tiempo.

Ahora bien, para desarrollar esa tesis, y aunque Aira crea —como hemos indicado— que el intento de explicar el procedimiento Roussel lleva siempre a un malentendido, hasta el punto de que «cada artículo que se escribe sobre él», dice, «podría llevar por título: “Los errores más frecuentes que se cometen al hablar de Roussel” », ²¹ él mismo necesita, sin embargo, detenerse brevemente en la exposición de dicho procedimiento, dar al menos algún ejemplo para poder desenvolverse, explicarse y llegar luego, en último término, a esa clave que unificaría no algunos sino todos los libros de Roussel.

Para Aira lo fundamental de ese *procédé* de escritura es el azar. Y así, el método concreto que Roussel expone en *Cómo escribí algunos libros míos* es uno —indica Aira— entre los muchos posibles que po-

²¹ César Aira, «Raymond Roussel. La clave unificada», loc. cit., p. 65.

drían usarse con parecido resultado, pues bastaría con sacar al azar palabras del diccionario (o de un sombrero) para que ese pie forzado de las palabras seleccionadas permitiera (o sea, exigiera) contar una historia con ellas. Un ejemplo de Roussel, en la exposición de Aira: «Por ejemplo, tomaba una frase hecha cualquiera, *demoiselle à prétendant* (señorita con pretendiente) y la sometía a variaciones homofónicas que daban *demoiselle* (pilón) *à reître* (una clase de soldado alemán o centroeuropeo) *en dents* (hecho con dientes). La historia que nació de estos tres elementos fue la de un pilón modificado que componía con dientes un mosaico representando a un soldado».²² Y leemos en *Locus Solus*: «Avanzamos unos pasos hacia el lugar donde se alzaba una especie de instrumento de pavimentación, cuya estructura recordaba a la de los pisos —llamados *solteras*— que se usan para nivelar las calzadas...».²³

²² Ibid., p. 71.

²³ Raymond Roussel, *Locus Solus*. Traducción de Marcelo Cohen. Capitán Swing, Madrid, 2012, p. 39.

Naturalmente, como Aira indica a renglón seguido, se trata de hacer verosímil esa fantástica historia, de atar bien todos los cabos; la labor del escritor consiste justamente en eso, en hacer creíble que una rara máquina o pisón componga con dientes humanos la stampa de un reitre. Los lectores de la novela hemos recorrido con admiración esas páginas, la complicada y fabulosa historia que hace posible ese mosaico dental. Tal es el reto de la escritura de Roussel, y él mismo ha dicho que su procedimiento está «estrechamente emparentado con la rima»; así es, todo ello (el alejandrino, la consonancia, las homofonías...) entra en la categoría de trabas autoimpuestas y leyes fonéticas. OuLiPo está en la misma tradición. Y es conocida esa sentencia de Proust que asegura que la tiranía de la rima ha hecho que algunos poetas alcancen sus mayores logros. Pero ¿generan algo más que rimas pareadas los muchos rípios de *La Doublure*?

El procedimiento particular de Roussel, como dice Aira, no es sino uno de los métodos posibles dentro del procedimiento general de escritura cons-

trictiva y, en parte, aleatoria. En este caso, se trata de un sistema o generador de argumentos narrativos: el azar obliga a construir una historia con determinados elementos (sea: *pisón* o *pilón*, *reitre*, *diente*, etc.). Al escritor le queda la tarea de hilvanarlos. Como es obvio, hay otras muchas posibilidades de ficción narrativa, de armar un relato; pero, según Aira, se reducen prácticamente a lo mismo, a *lo que se ha hecho siempre*, esto es, combinaciones de *memoria* e *imaginación*: que el escritor a partir de su experiencia, de su ideología, de sus deseos y fantasmas componga un argumento, saque de sí mismo una historia.

Para Aira estos dos modos se diferencian claramente; el primero, el que se basa en modelos más o menos constrictivos, le parece que en principio tiene ya la ventaja de ser «nuevo, extraño, sorprendente», además evita el psicologismo («el escritor se libera de sus propias invenciones»), el repetitivo sentimentalismo de los mecanismos interiores, esos monstruos que la escritura de César Aira siempre ha querido eludir. «Solo el azar de una ma-

quinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo».²⁴ *Nuevo, sorprendente, extraño*: al margen de las miserias psicológicas del yo, todas ellas singulares, pero —se supone— equiparables. Bien es verdad que el propio Aira admite que incluso al utilizar un procedimiento narrativo como el de Roussel es siempre un escritor concreto (con su biografía, memoria...) el que en última instancia ensambla las piezas («Porque el procedimiento, como dije, nos da las piezas del rompecabezas, pero nosotros debemos armarlo»).²⁵ Así que —también podríamos concluir *nosotros*— el *yo* que se nos va por la puerta del *procédé* entra por la ventana de la memoria biográfica; difícilmente el escritor se libera de sí mismo.

Para practicar un modo de escritura aleatoria, las piezas del relato podrían, como dijimos, extraerse sin más del diccionario. El ensayo de Aira pone aquí

²⁴ César Aira, «Raymond Roussel. La clave unificada», loc. cit., p. 69.

²⁵ *Ibíd.*, p. 70.

sobre la marcha un ejemplo: él mismo saca de su sombrero, al azar, estas tres palabras: *cuchara*, *mercurio*, *bacteria*. A continuación, improvisa con ellas una pequeña historia, dibuja la figura de un rompecabezas en el que podemos observar un juego de platería en el palacio de un país que exporta mercurio y cómo de una marca en una cuchara sale la fórmula para crear una bacteria que llevará a ese reino a la ruina... En total, un juego de tres palabras y seis líneas que tal vez imita no solo el procedimiento sino la deriva exótica de Roussel. Una demostración instantánea. Y no, no hay psicología en ese microrrelato; el escritor César Aira solo ensaya, actúa como doble.

Mismas piezas; otra variante de artista anónimo, mismo sombrero rojo, pluma negra: La mamá mete la cuchara en la boca del pequeño Gaspard para verle bien la garganta, luego le pone el termómetro, el mercurio sube a 39°; está segura de que alguna bacteria ha infectado al niño, de que necesita... En fin, un tosco rompecabezas cuya doméstica, ñoña y malintencionada psicología no puede excusarse.

El azar por sí mismo —valga el último ejemplo— tampoco garantiza lo nuevo (no hablemos de lo bueno, lo bello, la vanguardia, lo sublime); además, ¿dónde está el arte?, ¿para qué? Podemos apetecer lo nuevo, lo extraño y sorprendente, quizá eso mismo es lo que nos conduce a *Locus Solus* o *Impresiones de África*. Sin embargo, no es una historia tan *nueva* la de *La Doublure*; lo que nos admira, nos conmueve ahí, es otra cosa, tal vez la obsesión, la manía, esa mirada inquebrantable de Raymond Roussel. Si bien, en último término, lo que nos importa de *El doble* no es precisamente la psicología de un joven dandi de París, muy rico y muy siglo XIX, que apegado a su madre asiste fervoroso todos los años al carnaval de Niza, sino una escritura concreta que no nace tanto del azar como de un impulso interior: alma, deseo, clase, corazón de Roussel. Y al cabo, el producto, la materia escrita, es solo polisemia, homofonía, espejo: nada, nada, vida abyecta, música de tiovivo. (Bien es cierto que con esos elementos alguien podría hasta componer una página lírica).

No se le escapa a César Aira (Coronel Pringles, 1949) que lo que llamamos *yo* también contamina al azar, por objetivo que este pueda ser. No obstante, los procedimientos constrictivos, dice en su ensayo, pueden llevarnos a construir un argumento (un universo) que nunca se nos hubiera ocurrido (digamos: una cuchara que...), libre, por tanto, de condicionamientos personales. Aun así —añade— algo semejante sucede con nuestra biografía, también ella es independiente de nuestra invención: «Dicho de otro modo, nuestra vida, lo que nos pasó o pasó en nuestra familia y entorno, ¿no es tan objetivo como el azar?». ²⁶

Todo es objetivo. No se me diga que el nombre de Moisés no es azaroso, y que no es objetivo que mi abuelo Gaspar fuera sastre (y taxidermista aficionado), que mi padre, Ismael, padeciera de asma, tuviera alergia a la rúcula y a las alpargatas de esparto, que mi única hija, Azucena, haya quedado viuda tan joven, que con solo diez años ya tocara a la guitarra el *Tico-Tico*. ¿No es un azar este cielo,

²⁶ Ibid., p. 70.

este aire, este crepúsculo cárdeno, los gatos que comen a las palomas?

«Tu azar no es el mismo que el mío, ¿no?» —decía Marcel Duchamp—. Y a continuación: «Si echo los dados, mi tirada no será igual que la tuya. De modo que un acto como echar los dados se convierte en una maravillosa expresión de tu subconsciente».²⁷

Aira admira a Duchamp, lo conoce muy bien; el artista del *Gran vidrio* figura, con Roussel, Kafka, Borges o John Cage, entre sus referentes mayores y declarados. Pero no es seguro que esas *maravillosas expresiones* (de dados, cucharas, novias, dientes) le interesen al autor del ensayo sobre la clave unificada en cuanto *expresiones* del subconsciente propiamente dichas, sino como azarosas *maravillas* generadas por algún *procédé*. Sea, prescindamos por el momento de la incómoda presencia del inconsciente; centrémonos con Aira en el procedimiento. Sigamos.

²⁷ Palabras de M. Duchamp recogidas por Calvin Tomkins en *Duchamp*. Traducción de Mónica Martín Berdagué. Anagrama, 2006, p. 150.

Es evidente que el *procédé* le ha permitido a Raymond Roussel crear esos argumentos fantásticos, inconcebibles, pero su sistema de escritura, dice también Aira, es solo eso, una herramienta para generar historias, de modo que al lector le trae sin cuidado cómo se ha llegado hasta ahí, le resulta irrelevante porque no le afecta: «El procedimiento sirve solo para generar el argumento. Luego, una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan pertinente a la lectura e interpretación de la obra como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra».²⁸ O sombrero rojo. No sé.

Ciertamente, los primeros lectores de *Impressions d'Afrique* (1910) y *Locus Solus* (1914), todos aquellos (no fueron muchos) que conocieron esas novelas antes de que el libro póstumo (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935) revelara el procedimiento usado, ignoraban el secreto, la clave, y, en general, no podían sospechar siquiera (hubo contadas excepciones) que esos textos se hubieran compuesto si-

²⁸ César Aira, «Raymond Roussel. La clave unificada», loc. cit., p. 72.

guiendo un determinado método, una rima, una ley; y lo mismo les habrá ocurrido luego a tantos otros lectores, completamente al margen de todo este lío.

Después, más tarde, venimos aquellos —dobles del doble, trípticos desplegados— que hemos llegado a *Impresiones de África* en la traducción de Estela Canto²⁹ o en la de M.^a Teresa Gallego Urrutia y M.^a Isabel Reverte,³⁰ o que —biombos metafísicos— leemos *Locus Solus* en la antigua versión de José Escué y Juan Alberto Ollé³¹ o en la más reciente de Marcelo Cohen.³² Es decir, venimos nosotros, que desconocemos la medicina mágica y hasta la lengua de Roussel y que, por tanto, no podemos entrar en sus juegos del lenguaje. Consolémonos con Aira: «El procedimiento es una herramienta del autor (de Roussel, porque no hubo otro), y al lector no le concierne».³³

²⁹ Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973.

³⁰ Siruela Bolsillo, Madrid, 2004.

³¹ Seix Barral, Barcelona, 1970.

³² Capitán Swing, Madrid, 2012.

³³ César Aira, «Raymond Roussel. La clave unificada», loc. cit., p. 73.

Por consiguiente, tampoco le concerniría a quien leyera hoy esas obras en la lengua original: y no tanto porque le fuera imposible relacionar por su cuenta a la dinastía de los Talú con dos *espagnolettes*, sean éstas fallebas o infantas del reino de España, sino porque, aun en el caso de que ese lector de *Impressions d'Afrique* hubiera conocido previamente *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, de poco le valdría tener en sus manos una llave que no abre puerta, enigma o sésamo alguno. Y es que en Roussel, al leer a Roussel, no hay acertijo que acertar ni criptograma que descubrir. No es crucigrama, sino escritura: todo eso y nada más. De modo que lo que pueda perderse en la traducción no depende tanto del método o procedimiento seguido por el autor, sino —como en Hugo, Mallarmé, Zola o Proust— de las características específicas del texto y su lengua de origen, de los problemas concretos (*Los miserables*, *Una tirada de dados*, *Germinal*, *En busca del tiempo perdido*) que un determinado libro pueda plantear; por ejemplo, los alejandrinos en *La Double*, la música de sus rimas. Por otra parte, sabe-

mos que no hay en esa novela en verso *procédé* o cifra encriptada, sino gloria, depresión, vulgaridad: leámosla sin que nos importe el color de la tinta; leamos *Impresiones de África* y *Locus Solus* como si los hubiera escrito un doble, esto es, un negro literario, o Lenoir con sombrero carmesí. Y seamos agradecidos con los traductores.

Con todo, algo se resiste, la incomodidad permanece. ¿Aguanta Roussel la traducción? ¿No hay variantes del *procédé* tan imposibles como la nariz amostazada de Góngora o el ojo tuerto de *Finnegans Wake*?