

David Jacobo Viveros Granja* (Universidad Pedagógica Nacional)

La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira¹

Resumen

Este artículo pretende estudiar cómo César Aira a través de su estilo –la creación de procedimientos narrativos– propone un nuevo tipo de escritor teórico y práctico desde una concepción postmoderna de la obra de arte. Los textos para analizar son: *Duchamp en México*, *La costurera y el viento*, *El llanto*, y *Cómo me hice monja*.

Palabras clave: novela, procedimientos narrativos, postmodernidad, vanguardia, lector.

* Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional donde enseña Literatura Española, Semiótica, Lingüística y Literatura. Escritor, abogado de la Universidad de Nariño y Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Este trabajo es producto de la investigación para optar al título de Magíster en Literatura. E-mail: dviveros@javeriana.edu.co.

¹ César Aira nace en Coronel Pringles, Argentina, en 1949. Es novelista, ensayista, cuentista, dramaturgo y traductor. Estudió Derecho y Letras, se encuentra casado con la poeta Liliana Ponce, y su obra ha sido traducida y editada en Francia, Inglaterra, Italia, Brasil, España, México, Argentina y Venezuela. Hace algunos años se dedica a compilar la obra de su amigo Osvaldo Lamborghini, ha impartido cursos en la Universidad de Buenos Aires (Copi, Rimbaud) y en la Facultad de Humanidades de Rosario (Constructivismo, Mallarmé), y algunas charlas sobre Alejandra Pizarnik, a quien conoció personalmente (se puede consultar el libro titulado *Alejandra Pizarnik* (2001a), de César Aira).

Abstract

The writing of the imaginative procedure: the continual creation in César Aira.

This article tries to study how César Aira across his style -the creation of narrative procedures- proposes a new type of theoretical and practical writer from a postmodern conception of the work of art. The texts to analyze are: Duchamp en Mexico, La costurera y el viento, El llanto, y Cómo me hice monja.

Key words: Novel, narrative procedures, postmodernity, vanguard, reader.

Las lecturas que identifican a César Aira están relacionadas con la vanguardia artística en el siglo XX, principalmente Marcel Duchamp, el procedimiento en John Cage y la escritura de Raymond Roussel. Cada texto del escritor argentino revela temas constantes, que se convierten en preocupaciones para el lector, entre ellos el relacionado con el procedimiento narrativo de su estilo en la escritura, tema que estudiaremos en este artículo.

En la actualidad, la reflexión sobre el procedimiento narrativo permite llegar a las raíces de la escritura y conocer el comienzo mencionado por César Aira en el arte (1998b, 51). La forma como preocupación, planteada por el escritor argentino desde sus novelas, y no sólo desde la manera teórica del ensayo, permite al lector reflexionar acerca de la escritura y su elaboración. Es decir, los procedimientos para las novelas se van planteando al mismo tiempo que se realizan. César Aira propone un nuevo tipo de escritor -¿postmoderno?, nos preguntamos-, que se preocupa por los procedimientos de construcción de su propia narración.

El narrador protagonista que construye César Aira creará procedimientos para la escritura de novela desde ella misma, y reflexiona sobre la actividad de escribir desde la maqueta, donde el procedimiento es más importante que el resultado. Lo que permite la invención de un estilo a través de la creación de procedimientos, así estos no se lleven a la práctica. ¿Podría afirmarse que hay una preocupación postmoderna en su búsqueda? “La nueva novela no es una teoría, es una búsqueda” (150) escribe Alain Robbe-Grillet. César Aira renueva la forma de la novela a través de búsquedas/reflexiones sobre su estilo como creación de procedimientos.

Algunos escritores argentinos se caracterizan por sus preocupaciones filosóficas en el proceso de creación tanto del lenguaje como de la literatura; el autor propone posibilidades sobre el texto narrativo y a su vez, esa idea es percibida por los lectores como una puesta en práctica de la misma. Algunos creadores en la literatura argentina que estudian el texto y sus posibilidades son: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Eduardo Mallea, Dalmiro A. Sáenz y César Aira. La diferencia radica en que mientras Eduardo Mallea está escribiendo su novela y en otro libro apunta sus preocupaciones narrativas en forma de diario o notas; César Aira usa la novela para

escribir el texto narrativo y a su vez, las preocupaciones temáticas, por ejemplo: búsqueda del argumento que va a contar al mismo tiempo que se va desarrollando la ficción –como en *La costurera y el viento* (1999)–. Dalmiro Sáenz nos explica cómo escribe algunos de sus cuentos, el proceso artesanal de la creación (26), cómo nació la idea (13), qué elementos (19) utilizó, cómo construir al personaje (20), es decir, explica el proceso de escritura de sus cuentos después de haberlos escrito.

Raymond Roussel (1973) afirma: “siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos” (25), el procedimiento está dirigido a los escritores del futuro, como lo piensa también el narrador de *Duchamp en México* (2000a), o Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*, o Herbert Quain en *Examen de la obra de Herbert Quain* (1956) de Jorge Luis Borges; así mismo, Dalmiro Sáenz piensa en el cuentista del futuro. Eduardo Caballero Calderón en la novela *El buen salvaje* (1966), crea un personaje narrador que al igual que el de *La costurera y el viento* reflexiona sobre la novela, el título, el tema, el procedimiento a seguir, mientras la novela se va narrando.

En el artículo titulado *En el comienzo fue el procedimiento* (1998b), César Aira escribe que las vanguardias aparecen cuando se consumó la profesionalización de los artistas y era necesario empezar de nuevo, el arte estaba inventado –afirma César Aira– y quedaba únicamente seguir haciendo obras (49). Cuando Alain Robbe-Grillet se refiere a los autores que buscan nuevas formas novelescas, capaces de crear nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, diferenciándose de este modo de los modelos fijos que son las grandes novelas del pasado, alude a un peligro: la profesionalización de los artistas; repetir formas del pasado es nocivo, afirmará Alain Robbe-Grillet (11). “La situación corre peligro de congelarse”, escribirá César Aira (1998b, 50).

Alain Robbe-Grillet siente que se encamina una época de ficción “en que los problemas de la escritura serán considerados lúcidamente por el novelista, y en que las preocupaciones críticas, lejos de hacer estéril la creación, podrán por el contrario servirle de móvil” (14). La preocupación crítica de César Aira por la forma desde las novelas, su reflexión por un estilo creador de procedimientos, son un ejemplo del novelista que considera lúcidamente los problemas de la escritura, sin volver estéril la creación, al contrario, pretende renovarla. No se intenta crear un molde para los libros del futuro, aclara Alain Robbe-Grillet (14): “Cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma” (14), cuando escribe: “su propia forma”, recordamos lo leído en *Edward Lear* (2004a) “cualquier formato, es eminentemente histórico, y como tal sirve para una sola vez” (51).

Esquema y sistema en *Duchamp en México*

En este texto el personaje narrador intenta crear un género: el Esquema para Escribir Novelas, y en el futuro un escritor profesional o aficionado sin “exprimirse demasiado el cerebro” (48), como si fuese un libro para colorear seguirá dicho

esquema, para obtener una novela. Lo que publicará será el esquema, la novela se creará en la privacidad de quien lo haya adquirido. Entonces desaparece el profesional experto, y el aficionado puede acercarse a una labor antes restringida. Cualquier persona escribirá la novela. Lo importante en esta propuesta es el gesto inicial (56). Lo nuevo —escribirá Jürgen Habermas—, es el rasgo distintivo de las obras que cuentan como modernas (18). En el esquema de *Duchamp en México* sólo hay números, señales abstractas que el escritor reemplazará: donde vea un cinco, pondrá una sonrisa, un quince (el sonido de la lluvia) podrá ser la suma del ocho (el divorcio) y el siete (un corte de pelo). El autor propone al azar los ejemplos (57).

Music of changes (1951) de John Cage, fue creada mediante el azar (1998b, 51), y se relaciona con el texto de César Aira porque en esta pieza para piano, sólo se usan tablas de sesenta y cuatro casillas equivalentes a la cantidad de hexagramas del *I Ching*. Una tabla contiene sonidos (las casillas pares), y silencios (las casillas impares), otra contiene duraciones, y otra está destinada a la dinámica, entonces al lanzar las monedas el número equivalente a un hexagrama remitirá a una casilla. La obra se atiene al azar, reemplazando igualmente números o señales abstractas.

Jorge Luis Borges en el ensayo titulado *La máquina de pensar de Raimundo Lulio* (1990), insinúa otro procedimiento que también se sujeta al azar: la máquina de pensar compuesta por discos giratorios está dividida en cámaras que pueden contener algún valor numérico, algún atributo divino, un adjetivo, o unas palabras, que mediante el azar resolverán algún problema planteado, según el orden en que queden agrupadas las palabras. He aquí el procedimiento, estableciendo —como querrá César Aira— una comunicación entre las artes, “la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales” (1998b, 51), el esquema entonces, no sólo servirá para escribir novelas; el procedimiento de John Cage para componer música también sirve a otras artes, a la pintura, por ejemplo; lo mismo sucede con la máquina de pensar de Raimundo Lulio.

La escritura que se va construyendo: surrealismo, suspensión y aleph

En la novela *La costurera y el viento* (1999), el no tener que escribir lleva a desear una escritura y a buscar un argumento, esa necesidad permite invocar al surrealismo, como creador de procedimientos. En este texto encontramos los siguientes elementos surrealistas: la búsqueda de las libertades más improbables para escribir; la acumulación de elementos disparatados; una escritura automática que puede incluir los dos numerales anteriores y que resulta de una escritura de la invención y no de la memoria²; y la búsqueda de elementos lejanos. Mientras el narrador personaje

² Raymond Roussel reflexiona sobre la escritura a partir de la imaginación creadora únicamente, y niega el recurso de la experiencia recibida (47).

se pregunta cómo escribir la novela, esta se va construyendo. Lidia Santos afirma que en *La costurera y el viento* predomina la parodia al relato surrealista (84). No compartimos tal afirmación, puesto que César Aira invierte el procedimiento surrealista, para obtener un nuevo método en la búsqueda de una escritura que le permita seguir narrando en la novela.

¿La historia en bifurcación genera la suspensión? La suspensión en la escritura se presenta de tres modos: a través de una historia que se bifurca, porque al tomar otro curso la narración, la que le antecede queda intacta en su último momento; la suspensión que el personaje narrador y escritor provoca a propósito, dejando al personaje en una eternidad, para así desplazarse hacia otro lugar donde se encuentran más personajes, y ocuparse de estos últimos; y los momentos en que la historia de la novela se suspende porque el personaje escritor y narrador deja leer sus reflexiones, que interrumpen la historia de la novela. Es una escritura que no hace sentir su cercanía al final de la novela, porque pareciera no querer llegar a él, como si lo importante fuera seguir inventando. Sandra Contreras estudia el relato en César Aira como “urgencia por llegar al final” (21), pero es más como deseo por no llegar a él.

La novela en un punto: *el Aleph*. El personaje-narrador pretende escribir *La costurera y el viento* a partir del título de la novela, en una escritura del orden sucesivo. Pero al final hubiese preferido otro procedimiento, que consiste en concebir toda la novela en la mente del autor, por ello compara esta idea con *el Aleph*, un punto donde ya se ha concebido todo, hasta el fracaso de la novela, “El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira” (2002a, 127), pero llega a este método cuando está por terminar la novela, es decir, su método descubierto es propuesta para el lector. *La costurera y el viento* es una historia continua, cualquier percance sirve para aumentar la narración en crecimiento, el lector puede recordar una serie de elementos disparatados que se suceden y notará la asociación de hechos guiados por la imaginación, para darle continuidad a la historia y sostener la estructura.

La narración que sobrevive en la explicación

Una de las preocupaciones constantes del personaje-narrador en la novela *El llanto* (1998a) es la imposibilidad para comenzar a escribir, no poder “hacer un relato todavía” (170). En definitiva el llanto se convertirá en escritura. Hasta que el personaje afirma que lo contado es cómo sucedió, y sobre todo, “que me haya pasado a mí” (175); “La coexistencia de tiempos en el relato es básicamente la convivencia del presente y el pasado: el pasado en que sucedieron los hechos, y el presente en que se los cuenta [...] es necesario que el narrador haya sobrevivido a los hechos, haya ‘vivido para contarlo’ (2001a, 21). El personaje en *El llanto* está explicándose su historia: el abandono de su esposa, y al responderse cómo sucedió, se produce la escritura; además, está aplicando los dos primeros elementos del relato: el cómo sucedió, y ser él a quien le haya ocurrido.

La novela se construye a través de las explicaciones que formarán historias: el personaje narrador cuenta un hecho y uno de sus elementos sirve para ampliarlo, y la ampliación es la continuación de la narración y la formación de una nueva historia. También recurre el narrador al ejemplo (otra forma de explicar, de interrumpir), y al recurrir al ejemplo, deja la narración en tiempo pasado y se ubica en el presente, y dirá: “La explicación (se hace siempre en presente)” (207). Es la narración detallada, “el mundo del detalle, es decir de la ficción” (174).

El método. El personaje narrador presenta una nueva búsqueda en el arte: ‘hacerlo’ (214) y ‘cómo hacerlo bien’ (214), e idea un método para escribir un libro bueno, destinado a cualquiera, “inclusive y sobre todo, a un falso escritor [...] o a un chico de quince años que quisiera pasar por escritor...” (214). Al negarse el narrador a llevar a cabo su propuesta, recuerda al lector el desinterés por el resultado, donde lo importante es sólo el procedimiento, y el resultado equivaldría a la puesta en práctica.

Explicación, interrupción, el cambio de idea. Las explicaciones (que forman parte de la estructura de la novela y se convierten en procedimiento narrativo), ocurren cuando el personaje menciona un hecho y luego lo explica. Pero la explicación, ¿no es una interrupción? La escritura se forma con la creación de historias generadas por la interrupción que es justificada. El personaje explica qué motivó su llanto, pero también qué motivó la causa de ese llanto.

Cambio de idea. La pregunta que sugiere la novela es ¿cómo representar, en el arte, el ‘cambiar de idea’? (183), o ¿qué arte puede representar un cambio de idea? (183). En *Cumpleaños* (2001b), el narrador empieza hablando de la fecha de su cumpleaños y sobre el verdadero cambio que es el canje de tema, lo que sigue son anécdotas y más anécdotas, olvidando la intención del comienzo del libro, su cumpleaños: “cambiar de tema es una de las artes más difíciles de dominar, clave de casi todas las otras” (45), se lee en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000b).

Las historias, detalle hacia lo microscópico para avanzar

Los cuatro elementos dentro del procedimiento narrativo en *Cómo me hice monja* son: la invención de historias; la memoria perfecta, es decir, la memoria que crea historias a partir del detalle dirigido hacia lo microscópico; y el ejemplo (amplificado).

Los capítulos siguen hacia delante, se ramifican en historias unidas por el delirio de la narración, una escritura que olvida lo ya escrito anteriormente. La novela propone el recurso de inventar historias para continuar y mantener la narración, para hacer la novela, para llenar espacios mientras escribe, las historias sostienen la estructura novelesca, “Todas las cosas que habían ocurrido habían contribuido a hacer pasar el tiempo” (86) dice la narradora-narrador. La invención continua de historias ayuda al avance de la novela, “la de Aira es una poética de la invención” (2002a, 224). Y ¿qué significa querer seguir inventando al mismo tiempo que se va escribiendo? Es un deseo de supervivencia del texto. El “delirio de invención [como] efecto de

supervivencia” (2002a, 20), pensamos en el delirio febril de la niña César y su invención de historias, y las traducimos como el deseo de sobrevivir; porque, como afirma Sandra Contreras, la supervivencia es la materia del relato, en sus distintas formas (2002a, 19).

A diferencia de *La costurera y el viento*, *Cómo me hice monja*, se basa en la memoria, “Todo este relato que he emprendido se basa en mi memoria perfecta. La memoria me ha permitido atesorar cada instante que pasó [...] la perfección sin fallas de mi memoria [...] Mi memoria lo contiene todo” (63). “En mí la memoria era, y sigue siendo, lo primero” (65). En uno de los radioteatros mencionados en la novela, hay una anciana que cumple la función de la memoria, recuerda cualquier detalle de la historia patria, un suspiro o el roce de una silla. No olvidemos que el mundo del detalle es el de la ficción, según el personaje narrador de la novela *El llanto*. En *Las tres fechas* (2001c) vemos que los relatos de Denton Welch parecen “un caso de memoria perfecta” (19), a pesar de la distancia entre los sucesos vividos y el momento en que los escribe, “en sus menores detalles [...] en una progresión hacia lo microscópico” (19), como se explica en el siguiente elemento.

La memoria que crea historias a partir del detalle dirigido hacia lo microscópico: la narración puede construirse a partir de un hecho recordado, del cual algún elemento se aísla para ampliarse y este elemento lleva a otro suceso, dicha ampliación es introspectiva, es microscópica, y a la vez avanza. Cualquier elemento es aprovechable para extenderlo y narrar en él. En los relatos de Denton Welch se puede encontrar la descripción de un texto a veinte años de distancia –leemos en *Las tres fechas*–, y de él la descripción de uno de los objetos de ese cuarto, luego la descripción de un detalle del objeto, “en una progresión hacia lo microscópico” (19).

En el ejemplo (amplificado), la narradora-narrador juega a imaginar ser maestra de 42 alumnos y explica cómo funcionaba el juego, y para continuar la explicación debe recurrir al “por ejemplo”, esta expresión ayuda a que la escritura continúe, en este caso, no es una interrupción, sino la forma de generar apertura a la historia que concluye o se cierra al mencionarse; con el ejemplo (como deseamos explicar en detalle) la historia brinda posibilidades de seguir siendo relatada (“¿y qué es un ejemplo sino una historia?” (184) pregunta el personaje narrador de la novela *El llanto*).

Conclusión parcial: ¿Cuál es el nuevo tipo de escritor que propondrían los procedimientos narrativos, en el estilo de César Aira, en el corpus literario escogido? Si continuamos la intención del autor argentino, en cuanto a que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno, o si los esquemas de novelas piensan en un escritor profesional o aficionado, o si el método para escribir un libro va dirigido al falso escritor o a quien pretenda ser escritor, deducimos que ese nuevo tipo de escritor es el lector, pues es quien medita sobre el objeto de arte, el objeto-libro en este caso. Pero que no convierte en moldes los planteamientos narrativos, porque si el formato de cada escritor es único e histórico, cada novela debe inventar su propia forma, es decir, a sí misma. Recodemos también que el escritor que asume los procedimientos

de creación es un escritor futuro, hipotético y probable. Si la propuesta del procedimiento narrativo mencionada anteriormente fuera solamente dirigida al escritor, se continuaría con la especialización o profesionalización en el arte, o en el genio que produce la obra inalcanzable, y el aprendiz de César Aira sería un escogido. Por ello, la propuesta va dirigida también al lector, porque la intención de activar las raíces del arte, es que dicho arte sea hecho por todos. Para ello César Aira descubre la herramienta de los procedimientos.

El escritor en las obras de César Aira

Duchamp en México, explica cómo construir un esquema para novelas. El escritor al que se dirige es el profesional o aficionado, quien para pasar el tiempo escribiría la novela a partir del esquema. Pensamos que esa escritura estaría más cerca del lector, quien a manera de juego intentará llenar el esquema; y el escritor tradicional, como es conocido hasta hoy, estaría en la misma situación que los lectores; con el mismo material cada uno ejercitaría su creatividad, para el reconocimiento privado, más no público. El procedimiento se mantendría porque el resultado no sería comercializable. El esquema, en su sequedad, sin estilo, sin diálogos, sin personajes, aspiraría al anonimato en cuanto al autor. ¿Pero cuál es el tipo de escritor que propone *Duchamp en México*?, ¿es acaso el que organiza el esquema de novelas?, ¿o acaso el que parte del esquema para crear la novela, libre de las vanidades y la publicación? En *La costurera y el viento*, se sugiere al escritor que quiere escribir la novela, recurrir a los procedimientos que contienen las vanguardias y a veces invertirlos, para solucionar la imposibilidad de comenzar a escribir la novela (es una escritura de experimentación). En *El llanto*, el escritor reflexiona sobre cómo escribir desde la tradición del relato, realiza la experimentación vanguardista atravesándolo, construyéndolo (2002a, 13) por medio de explicaciones que forman historias, la escritura del detalle, que ayudan a que la escritura no termine en una sucesión narrativa que incluye el cambio de idea. En *Cómo me hice monja*, un escritor busca la supervivencia de la escritura, inventando de forma seguida historias, a través de una memoria perfecta y del delirio.

En cuanto a si la preocupación postmoderna propone el nuevo tipo de escritor, la nueva especie de los procedimientos narrativos, recordemos que la postmodernidad es un periodo en formación, y el artista moderno y el postmoderno son dos especies hipotéticas, según César Aira. En su obra encontramos elementos modernos y postmodernos, lo cual sugiere la idea de una transición, pero cuando una definición se hace posible en sus textos, al mismo tiempo la contradice. Hay una búsqueda de lo nuevo, de la relación del arte con el procedimiento que permite al individuo crear en un juego. Octavio Paz se refiere al nombre equívoco del periodo llamado postmoderno, que no debe ser señal posterior a la modernidad simplemente, sino que debe poseer

unos rasgos propios (1994b, 494). ¿Acaso recomienza otra modernidad?, se pregunta (1994a, 19). Pero “Ninguna época conoce su nombre” (1994a, 19). ¿Cuándo comenzó la postmodernidad en Argentina?, ¿qué periodo ha vivido César Aira en Argentina y cuál es el nombre de ese periodo?, ¿ha concebido César Aira otra modernidad en su trabajo artístico? La postmodernidad que buscamos en este artículo, ¿es un nombre vacío?, ¿es una preocupación postmoderna literaria aquella que plantea un nuevo tipo de escritor a través del estilo de César Aira, que es la creación de procedimientos narrativos? Cuando Carlos Alfieri, en la entrevista titulada *El mejor Cortázar es un mal Borges*, le pregunta a César Aira si es justo que lo consideren un escritor postmoderno, responde:

Bueno, posmoderno es una palabra, y yo siempre digo que las palabras deben servirnos a nosotros y no nosotros a las palabras. Es decir que cada cual puede definirla como quiera y usarla conmigo o con quien quiera. Pero yo no me considero posmoderno en tanto creo haber seguido fiel a la preceptiva modernista en la que me formé. Mi lema sigue siendo el famoso verso de Baudelaire: ‘Ir hacia delante y siempre en busca de lo nuevo.’ Y sacrificarlo todo por lo nuevo, ¿no? Y esta actitud no es posmoderna. Creo que el posmodernismo deshace esa línea hacia delante para erigir una especie de estantería de supermercado donde está toda la cultura de antes, la de ahora, la de después, y entonces procede con ellas a formular combinaciones al azar. No es lo mío (2005a).

De la lectura *Teoría de la postmodernidad* (1998d), extraemos los siguientes puntos teóricos: Según Fredric Jameson, Marcel Duchamp y Raymond Roussel son “inequívocos postmodernos” (26) y John Cage, vendría a ser uno de los principales artistas postmodernos (47). Esta información es pertinente porque la vanguardia de César Aira, es la del surrealismo, Marcel Duchamp y Raymond Roussel (Contreras, 14), es decir, personajes postmodernos estos dos últimos. En *Duchamp en México*, se propone el “nuevo género de los Esquemas para Escribir Novelas” (56), lo que se publicará es el esquema, el sustituto reificado de la verdadera novela, utilizando palabras de Fredric Jameson, donde el proyecto del arquitecto, es decir, la representación del edificio a construir, vendría a ser el esquema para escribir novela, y el edificio concreto o ya construido será la novela, que cada comprador del esquema decidirá hacer en su intimidad,

y esto, hasta tal punto que la obra de algunos interesantísimos arquitectos contemporáneos o postcontemporáneos consiste exclusivamente en dibujos de edificios imaginarios que nunca arrojarán una sombra real a la luz del día.[...] el proyecto, el dibujo, es un sustituto reificado del edificio verdadero (1998d, 150).

Al escribir Fredric Jameson sobre el hiperespacio postmoderno en arquitectura (144), donde una construcción antigua está cubierta por una envoltura añadida, donde exterior e interior “están ausentes”, se piensa en *La costurera y el viento*, cuando el personaje narrador y autor deja la historia de la novela (interior) y comenta el proceso que está siguiendo para escribir la novela (exterior), “la postmodernidad se empeñó en suprimir algo aún más fundamental: la distinción entre el interior y el exterior” (Jameson, 1998d, 128).

Lidia Santos escribe que la citación de otros autores en los textos de César Aira, lo confirma en este proceder como un autor postmoderno (84), “En *La costurera y el viento*, Aira reescribe literalmente la escena del parto del cuento ‘El fiord’, de aquel autor [Osvaldo Lamborghini], y hasta pone a actuar al personaje del monstruo, creado por Lamborghini en aquel cuento” (84). En la atmósfera de *Cómo me hice monja*, César Aira también hace directamente la citación de otros autores. El caso de la violencia, por ejemplo, tiene sus raíces en Osvaldo Lamborghini (84).

Fredric Jameson en *Teoría de la postmodernidad* cita un poema de Bob Perelman, al que define como un “interesante ejercicio de discontinuidades” (50), además, recuerda “la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental”, la música de John Cage, algunas “narrativas de Beckett, sobre todo Watt, donde la primacía de la oración en tiempo presente desintegra sin piedad el tejido narrativo que intenta reformarse en torno suyo” (49). Estos, son algunos ejemplos que conforman lo postmoderno. En el caso de César Aira, su escritura tiene interrupciones, que pueden llamarse discontinuidades, por ejemplo, *Cómo me hice monja*, presenta una escritura formada por la invención de historias, ejemplos y explicaciones que interrumpen la narración.

Sandra Contreras aclara que no se trata de definir –“como si esto fuera posible” (44)–, la obra de César Aira en moderna o postmoderna, a pesar de señalar algunos rasgos del postmodernismo en textos del escritor argentino, como los reciclajes o lo televisivo (44). Pero “las novelas de Aira se sitúan, [...] en las antípodas de lo que entendemos por literatura masiva” (136), recuerda la fascinación de este escritor “por el objeto libro, por su singularidad [...] cada obra [...] está construida, rigurosamente, de un modo diferente” (136). El uso de géneros menores, masivos o populares en la obra de César Aira, no es el de la forma del pastiche o de la parodia posmodernista (2002a, 140), no hay en la literatura de este escritor –afirma Contreras–, “el imperativo de apropiación, desde la literatura, de los materiales y formas desprestigiados (bajos) de la cultura” (140), en las que el intelectual puede recurrir “para resolver [...] el conflicto de las culturas o para ensayar un borramiento de las jerarquías culturales heredadas” (2002a, 141). El género seleccionado por Aira, se escoge por una eficacia narrativa que permita continuar el relato (2002a, 141); “Si hay una prueba de que en la literatura de Aira no se trata del borramiento posmodernista de la frontera entre arte alto y arte popular, entre la vanguardia y la cultura de masas o comercial [...] es justamente el hecho mismo de que la jerarquía insiste” (2002a, 162).

Sandra Contreras escribe que los estilos y convenciones en la narrativa de César Aira son una marca de estilización, tal como define Fredric Jameson el pastiche postmodernista, en donde los géneros y estilos se incorporan a la sustancia del relato (55-56), pero mientras que el pastiche que define Jameson carece de un estilo personal, Sandra Contreras afirmará que la literatura de Aira se constituye en torno al nombre propio (56). Una vez más, cuando parece posible ubicar el postmodernismo en el autor argentino, su escritura lo contradice. No encontramos elementos posmodernistas como el pastiche, si bien el escritor argentino recupera la actitud vanguardista y experimental, lo hace por una exigencia ante un estado que caracteriza a la novela, su búsqueda y su reflexión están del lado de la novedad, y no de la nostalgia. Si bien se han determinado rasgos de postmodernidad, también la presencia de lo moderno se manifiesta en la propuesta de los procedimientos narrativos que intentan crear un nuevo tipo de escritor, es decir, la búsqueda de lo nuevo no desaparece en los textos de César Aira. Sus novelas al ser experimentos, buscan nuevos mundos. De este modo, sería preferible —recordando a Octavio Paz—, no intentar definir o bautizar una preocupación literaria o artística, de la que sólo tenemos señales, y dentro de la cual nos hallamos, por lo tanto, ignoramos su nombre, no sabemos cómo llamarla —¿moderna?, ¿postmoderna?—.

Entonces, nuevamente, surge la dificultad de nombrar la preocupación estética de César Aira dentro de lo moderno o postmoderno, porque si bien su experimentación y búsqueda de lo nuevo recuerda el concepto de lo moderno en el arte; algo en lo que insiste es en la eliminación de las miserias psicológicas como el estilo, el talento, la misión y el trabajo (1998b, 50), donde el arte pueda ser hecho por todos, donde los procedimientos narrativos permitan al individuo actuar en un juego de creación, sin importar la preocupación por la firma individual. Es ese carácter lúdico que erradica los rituales modernistas lo que hace que Fredric Jameson lo sitúe en el postmodernismo. César Aira adopta el carácter erradicador postmodernista contra las actitudes modernistas en el arte como la idea del genio, el esfuerzo, la obra-monumento e intenta brindar una nueva posibilidad al arte que en la época moderna fue su contradicción, nos referimos al acceso sin temor al proceso de creación.

Obras citadas

- Aira, César. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____. *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001a.
- _____. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001b.
- _____. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001c.
- _____. *El infinito y Duchamp en México*. Bogotá: Ediciones Brevidad, 2000a.
- _____. *Un episodio en la vida de pintor viajero*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000b.
- _____. *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- _____. *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998a.

- _____. "En el comienzo fue el procedimiento". *Quimera*. 170 (Junio, 1998b):49-52.
- _____. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998c.
- Alfieri, Carlos. "El mejor Cortázar es un mal Borges". *Interzona*.
<http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=119> octubre 20, 2005a.
- Borges, Jorge Luis. "La máquina de pensar de Raimundo Lulio". *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990:174-178.
- _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores S. A., 1956.
- Caballero Calderón, Eduardo. *El buen salvaje*. Barcelona: Destino, 1966.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002a.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna y otros papeles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f.
- Habermas, Jürgen (1991a). "Modernidad versus postmodernidad". *Colombia el despertar de la modernidad*. Fernando Viviescas y Fabio Giraldo (Comps.). Bogotá: Carvajal Editores, 1991:17-31.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- Paz, Octavio. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. Tomo 3. México: FCE, 1994a.
- _____. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Tomo 1. México: FCE, 1994b.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Roussel, Raymond. *Cómo escribí algunos libros míos*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Sáenz, Dalmiro A. *El oficio de escribir cuentos*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- Santos, Lidia. "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas". *Cuadernos de literatura* VIII:15 (Enero-junio, 2002):76-88.