



PINTURA Y MÚSICA EN LA OBRA DE CÉSAR AIRA

Djibril Mbaye
(Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Resumen. La narrativa del escritor argentino César Aira continúa desafiando a la crítica no solo por su densidad sino por un postulado que hoy se ha convertido en el credo estético de los jóvenes escritores: el derrumbe de las fronteras entre géneros y artes. Su obra es una plataforma desde la cual las artes se entrecruzan ingeniosamente. Arropado por los grandes artistas como el pintor francés Marcel Duchamp y el músico estadounidense John Cage, César Aira hace de su narrativa un crisol interartístico mediante las técnicas musicales y pictóricas de Cage y Duchamp: el «azar» y el «*ready-made*». Así, nos proponemos en este artículo analizar la relación entre literatura, música y pintura en sus relatos.

Abstract. The narrative world of César Aira has continued defying the critic because of a characteristic that became the credo of the young writers: the dissolution of the borderline between genres and arts. His writing is a platform which the arts overlap ingeniously. As big artists like the French painter Marcel Duchamp and the American composer John Cage, César Aira converts his literature in an *interartistic mix* between musical and pictorial techniques of Cage and Duchamp: the «hazard» and the «*ready-made*». So we propose to analyse the link between literature, music and painting in his stories.

Palabras clave. César Aira, Pintura, Música, Cage, Duchamp

Keywords. César Aira, Painting, Music, Cage, Duchamp

La hibridación entre géneros y artes se ha convertido hoy en una reivindicación estética de varios escritores. Entre ellos destaca el escritor argentino César Aira. Su narrativa ha sido calificada muy a menudo de *mezcla genérica*. Sus relatos escenifican una ingeniosa fusión de formas literarias y un derrumbe de las fronteras entre géneros. Pero más allá de esta cuestión de géneros, su novelística discurre también sobre un tema muy importante y actual, pero limitadamente estudiado por la crítica, que podríamos titular como «un discurso sobre la estética interartística».

En efecto, César Aira convoca en su obra un foro entre artes. Literatura, pintura, música, teatro, magia, cine y danza se entrecruzan frecuentemente convirtiendo su narrativa en una plataforma literaria que la crítica definirá como un «arte general». Sus ficciones se apoyan muy a menudo en este intercambio. Además, la elección de los personajes es muy simbólica a este efecto. Pintores, músicos, escultores, bailarines, magos componen su plantilla novelesca. Su afición por la vanguardia y su afinidad con la postmodernidad le han estampado un credo estético como la eliminación de barreras entre artes: su obra profesa esa heterogeneidad discursiva.

Así, este artículo se propone estudiar detenidamente la presencia de las artes en su obra. Pero como analizar esta temática pide mucho más espacio, nos limitaremos a la pintura y a la música que, a nuestro parecer, son las más destacadas en su novelística. En un primer momento explicaremos cómo, arropado por grandes artistas como Marcel Duchamp y John Cage y armado del espíritu vanguardista, Aira fundamenta su concepción de estética interartística. En un segundo momento mostraremos cómo sus novelas reflejan esta poética.

2. Fundamentos de una teoría interartística

Si quisiéramos caracterizar la obra de César Aira diríamos que es una encrucijada de géneros y artes. Para él, la literatura no es más que un compartimento de esta gran institución llamada *Arte*. Sus relatos son como tribunas desde las cuales las diferentes artes entran en escena y crean un complejo sistema de vasos comunicantes. Una cartografía sumaria nos puede reflejar la presencia de esa relación en su narrativa: la pintura en relatos como *Duchamp en México* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*, la música en *Canto castrato* y *La mendiga*, la escultura en *Fragmento de un diario en los Alpes*, el teatro en *La serpiente*, la magia en *El mago*, la danza en *El volante*, el cine en *La villa*, etc. Como para dar razón a Lily Litvak, quien afirma que «en general, el arte nunca había sido considerado ajeno a la literatura» (Litvak, L. 1998: 33), Aira trama con sus relatos una ingeniosa red interartística.

Sin embargo, esta concepción atípica de la literatura no es un simple gusto de un creador, sino que traduce toda una sensibilidad literaria que César Aira considera como su evangelio estético. En efecto, para Aira la savia nutricia de la literatura, y más allá del arte, es la vanguardia. En un pequeño ensayo llamado «La nueva escritura» (1998), Aira muestra su afiliación a la vanguardia y la define como la quintaescencia de la creación artística. Para el escritor, la vanguardia rejuvenece el arte, y su herramienta es «el procedimiento». Apela al «arte radical» y promueve la preeminencia del «proceso» sobre el «resultado». Huelga recordar que la vanguardia es una de las corrientes que más ha promovido esta cohabitación entre artes.

Ahora bien, para mostrar el origen vanguardista de su concepción interartística, hablaremos de dos artistas que han influido profundamente en la estética literaria de Aira, a quienes reivindica como sus mentores vanguardistas: el pintor Marcel Duchamp y el músico y compositor John Cage. Ambos pueden considerarse como los dos artistas extranjeros (es decir, no argentinos) que más han influido en el universo narrativo de César Aira. Por eso observa David Jacobo Viveros que «las lecturas que identifican a César Aira están relacionadas con la vanguardia artística del siglo XX, principalmente Marcel Duchamp, con los procedimientos creadores de John Cage y con la escritura de Raymond Roussel» (Jacobó Viveros, D. 2006: 69). Dicha afirmación hace hincapié en la influencia que ha recibido Aira, un elemento que será un intenso caudal para su literatura. Al tomar a Duchamp y a Cage como referencias y origen de su creación artística, Aira está planteando toda la problemática de la relación entre artes: un escritor que es influido por un pintor y un músico. Pero esta relación ya ha sido referida por sus dos «padrinos estéticos», porque Duchamp decía que el propio Roussel le enseñó el camino, y que tenía la suerte de ser influido no por un pintor, sino por un escritor. Cage afirmaba que una manera de hacer música era estudiar a Marcel Duchamp. Esa es, según nuestro punto de vista, la mejor ilustración de la teoría de la relación entre las artes. Literatura, pintura y música se cruzan indiferentemente. Es como si cada una de ellas fuera una entrada de una madriguera que es el arte.

El hecho de abreviar sus relatos en fuentes pictóricas o musicales muestra que la literatura puede y debe comunicar con las demás «artes hermanas». Es lo que veían tal vez René Wellek y Austin Warren cuando afirmaban que «la literatura ha intentado lograr concretamente los efectos de la pintura, convertirse en pintura verbal, o ha tratado de producir el efecto de la música, de transformarse en música» (Wellek, R. y Warren, A. 1979: 150).

La fuente de la literatura de Aira es la vanguardia, y quien habla de vanguardia habla de resquebrajamiento de barreras artísticas. Luis Moreno-Caballud afirma a propósito que «los intercambios entre las artes son una práctica común en el vanguardismo» (Moreno Caballud, L. 2010: 429). Uno de los mayores aportes de la vanguardia es el radicalismo creativo que convierte las

artes en materias maleables y permeables. La idea de «arte general» con la que Graciela Speranza (2006) bautiza la poética novelesca de Aira viene respaldada por el espíritu vanguardista de este mismo. La rebeldía contra el arte canónico y tradicional (de la que por cierto Duchamp será uno de los pioneros), pasa por esa comunión entre artes. De ahí que la hibridación se convierta en una de las señas de identidad de ese movimiento. Para Aira, el credo de la vanguardia es el procedimiento, y el procedimiento es la clave de la relación entre artes. Así lo explica en «La nueva escritura»: «el procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola» (Aira, C. 1998a: 3).

Más allá de la vanguardia, la narrativa de Aira se afilia también a la Postmodernidad, una corriente de pensamiento cultural y estético cercana a la vanguardia entre cuyas marcas destaca la hibridación genérica e interartística. Alfonso de Toro (2006) la describe como una corriente de «hibridación» y de «heterogeneidad» donde la literatura se «desterritorializa» en contacto con los *mass-media*. La postmodernidad firma así, como lo hizo la vanguardia, la fecha de caducidad de la noción de fronteras entre artes creando un hábitat para un *arte sin lindes*. Es acaso a este entorno al que se refiere Antonio Monegal cuando afirma que:

vivimos cada vez más en un entorno cultural que contradice a Lessing: donde las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales, porque tanto el cine como otros medios audiovisuales han acabado con tal distinción, donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación. (Monegal, A. 2000: 10)¹

Así, el hecho de que su narrativa se inscriba en la corriente postmoderna ya es una fuente de explicación de combinación entre artes. Y si se añade a eso la vanguardia, reivindicada por Aira como la fuente de donde brota su universo literario, ya tenemos los fundamentos teóricos del cruzamiento de las artes en su obra. Ahora bien, lo que cabe preguntarse es cómo César Aira enfoca en sus relatos esa mezcla.

La poética de mezcla entre artes de Aira se sitúa en un doble nivel: primero hace una reflexión teórica acerca de las herramientas de las demás artes para defender su poética narrativa, y en segundo lugar ensaya en sus ficciones los procedimientos de esas artes. Si tomamos la música y la pintura, Aira explica los procedimientos de Cage y Duchamp y luego intenta plasmarlos en los relatos. De Cage, Aira copia el «azar» como procedimiento de composición

¹ Antonio Monegal compila en este libro titulado *Literatura y pintura* varios artículos de grandes pensadores sobre la relación interartística como B. Gilman, M. Riffaterre, W. Steiner etc.

musical, y de Duchamp el «*ready-made*» como técnica pictórica. El propio Aira explica estos procedimientos en su pequeño ensayo «La nueva escritura». Cage creó su obra *Music of Change* basándose solo en el azar, por eso dice Aira:

Music of Change es una pieza para piano solo, y el método de creación usó solo los hexagramas de *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Fue creada mediante el azar. No se puede decir que haya sido «compuesta», porque este verbo significa una disposición deliberada de sus distintos elementos. Aquí la composición ha sido objeto de una metódica anulación. (Aira, C. 1998a: 2)

Aira muestra cómo, tras un puro ejercicio de casualidad, Cage consigue «componer una joya musical» que ha revolucionado la historia de la música. Con tablas y monedas, Cage iba «componiendo» su obra, como viene explicado en su ensayo².

En cuanto a Duchamp, Aira emula su manera de convertir cualquier objeto en obra de arte, técnica que se llama *ready-made*. Duchamp designaba también con *ready-made* cualquier objeto del entorno. Y él los cogía y los transformaba en obra de arte. Podemos citar en otros el urinario, el taburete, una rueda de bicicleta etc. El artista no hace más que «convertir» este objeto ya existente en obra artística. Con esta técnica Duchamp también ha revolucionado el arte.

Por lo tanto, lo que Aira capta de estas estrategias musical y pictórica es el «azar» y el procedimiento (*ready-made*). Las obras de Cage y de Duchamp no han sido maduradas sino que nacen de una pura casualidad. Para Aira, este es el espíritu vanguardista, una imaginación radical que conmociona la concepción tradicional de arte. Estas técnicas serán objeto de varios relatos. En el siguiente apartado mostraremos cómo vienen tramadas en sus ficciones.

² Dice Aira «Cage usó tres tablas cuadrículadas, de ocho casillas por lado, es decir sesenta y cuatro por tabla, que es la cantidad de hexagramas del *I Ching*. La primera tabla contenía los sonidos; cada casilla tenía un 'evento sonoro', es decir, una o varias notas; sólo las casillas impares los tenían; las pares estaban vacías e indicaban silencios. La segunda tabla, también de sesenta y cuatro casillas, era para las duraciones, que no están usadas dentro de un marco métrico. Aquí las sesenta y cuatro casillas están ocupadas, porque la duración rige tanto para el sonido como para el silencio. La tercera tabla, de la que sólo se usa una casilla de cada cuatro, es para la dinámica, que va de pianísimo a fortísimo, usados solos o en combinación, es decir, de una notación a otra. Tirando seis veces dos monedas se determinaba un hexagrama del *I Ching*. El número de ese hexagrama remitía a una casilla en la tabla de sonidos. Otras seis tiradas, otro hexagrama, determinaban la duración que se aplicaba al sonido elegido antes, y la tercera serie de tiradas determinaba la dinámica. (Había además una cuarta tabla, de densidades: también por azar se determinaba cuántas capas de sonido tenía cada momento; estas capas podían ir de una a ocho.) La extensión de sus cuatro partes, la estructura de éstas y la duración total también salieron del azar» (Aira, C. 1998a: 3).

3. Una ficción como discurso sobre la estética interartística

Varias son las artes que se han convertido en temas frecuentes en los relatos de Aira. Una de las más destacadas es la pintura. Literatura y pintura han mantenido, desde hace mucho tiempo, relaciones estéticas muy entrañables. Desde el *manifiesto* horaciano del *ut pictura poesis* hasta la actualidad, pintores y literatos han compartido siempre el espacio artístico. La relación Duchamp / Roussel que hemos referido antes es una perfecta ilustración. Además recuerda Lily Litvak que «desde mediados del siglo XIX la estrecha camaradería entre pintores y escritores promovió el intercambio de ideas, temas e influencias. Esa relación interdisciplinaria dio a la literatura una receptividad espacial hacia las artes» (Litvak, L. 1998: 51). Aira habla de pintura tomando como referencia a Marcel Duchamp. Plasma en sus novelas la teoría y la práctica del procedimiento duchampiano. En novelas como *Duchamp en México* y *Varamo*, César Aira muestra no solo cómo el pintor francés concebía la pintura, y más allá el arte, sino que también convierte la novela en una ilustración del proceso pictórico de Duchamp. Pero antes de adentrarnos en el análisis, cabe mencionar que Aira siempre ha manifestado admiración para con el pintor francés. En efecto, en sus novelas este viene citado frecuentemente como referencia, como ídolo. En *Duchamp en México*, obra que puede ser considerada como una dedicatoria al pintor francés, Aira afirma: «Duchamp es mi artista favorito» (Aira, C. 1997: 15). En *Fragmentos de un diario en los Alpes* habla de su «culto indiscriminado» a Marcel Duchamp. Pero la mejor alusión aparece en *Cumpleaños*, donde confiesa que una de las obras que quería imitar cuando empezaba a escribir era el Gran Vidrio de Duchamp. De este modo, muestra abiertamente la influencia del pintor sobre su poética narrativa y de allí el vínculo intrínseco entre pintura y literatura.

Duchamp en México es una obra que cuenta la historia de un turista argentino en México, quien, cogido por el aburrimiento, se pone a comprar un solo libro sobre Duchamp (con precios cada vez diferentes) y a coleccionar los tickets para escribir una novela. En dicho relato, Duchamp y la arte (pintura), se convierten en tema de reflexión. La preocupación principal de Aira no es convertir la obra literaria en cuadro, sino cómo plasmar las técnicas pictóricas de Duchamp en la escritura.

Aira plantea dos cuestiones fundamentales de la pintura duchampiana: el ready-made y el concepto de «maqueta». El protagonista de *Duchamp en México* (que en realidad es el propio César Aira disfrazado de turista argentino) decide escribir un libro formado únicamente de tickets de compra. Afirma el narrador: «de hecho, el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp» (Aira, C. 1997: 26-27). Aira explica con esta técnica la noción misma de *ready-made*, una obra concebida mediante *objets*

finis. Duchamp ya había convertido un urinario y un taburete en obras de arte. Aira se propone escribir un libro compuesto de tickets. Como la materia pictórica de Duchamp, Aira utiliza el ticket como materia literaria. El *ready-made*, como indica su nombre inglés, es un objeto ya hecho. El artista no hace más que disponerlo para tener una «obra» y es lo que se propone Cesar Aira en esta novela.

La segunda cuestión planteada en esta obra es el concepto de *maqueta*. En lugar de un libro, el narrador decide hacer finalmente «un trazado de un esquema, de un plano maestro» como para emular la maqueta del Gran Vidrio de Duchamp. Aira está en contra de la obra «profesional» y Duchamp en contra de la ilusión de la obra de arte. Y la mejor respuesta es la maqueta y el *ready-made* (considerado como anti-arte, obra polémica³, rebeldía contra lo estético, o como quiere Octavio Paz (1989) –«ataque a la noción de arte»), dos nociones que Aira ensaya en esta novela. Duchamp en México hace así alusión al Gran Vidrio de Marcel Duchamp.

En la segunda novela, *Varamo*, Aira tematiza de nuevo el *ready-made*. En este relato, el protagonista, un funcionario panameño, escribe un poema que es la reproducción de dos billetes falsos de cien pesos que le habían pagado como sueldo y de todos los papeles y notas que tenía en su bolsillo. Este poema, según el narrador, era la obra maestra de la moderna vanguardia centroamericana. Dicha novela refleja de nuevo cómo funcionaría el *ready-made* en la escritura, o sea, en la literatura.

En resumen, esas son las conexiones entre la literatura de Aira y la pintura de Marcel Duchamp. Más que conversión de un cuadro en un relato, diríamos que Aira propone una reflexión teórica sobre algunas nociones estéticas de la pintura, nociones que vienen ensayadas en sus ficciones. Los dos conceptos claves de esta influencia de Duchamp sobre Aira son *ready-made* y maqueta. Por eso afirma Mariano García que «las conexiones de Aira con Duchamp no terminan en las maquetas abstractas del Gran Vidrio o en las recurrencias en la androginia. El *ready-made* será la manera de desplazar el *objeto de arte* hacia la cosa anónima que es de todos o de nadie» (García, M. 2006: 95). Si la poesía es la que más se relaciona con la pintura, vemos con Aira que la novela también puede ser un receptáculo de lo pictórico. Los relatos de Aira son como ficciones que reflexionan sobre el quehacer literario en particular y artístico en general. Pero eso define también la pintura de Duchamp. Graciela Speranza recuerda a este efecto que «toda la obra de Duchamp, podría decirse sin exagerar, es una extendida reflexión práctica sobre las consecuencias de la reproducción del arte» (Speranza, G. 2006: 88).

³ Jean-Christophe Bailly (*Duchamp*, Paris, Editions Ferninand Hazan, 1984) cuenta por su parte cómo, en las exposiciones, se oponía a la presentación de las obras de Duchamp como en el caso del «Salon des Indépendants» en febrero de 1912, con la obra *Desnudo que desciende una escalera*.

El tema de la pintura no se limita solo con Duchamp. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira se acerca a la pintura de Rugendas. La novela habla de un accidente que ha tenido el pintor en una travesía de la pampa. En efecto, un día que estaba cruzando las llanuras de la pampa en un mal tiempo, Rugendas fue alcanzado por un rayo. Pero más allá de este episodio, el relato reflexiona sobre dos aspectos importantes: la pasión por el arte y la técnica pictórica de Rugendas. El propósito de Rugendas era captar un «malón» (contingente de indios). La novela muestra cómo para tener esta imagen, el pintor pone su vida en peligro. A pesar de su convalecencia y debilidad, Rugendas decide conseguir su objetivo. Este esfuerzo e incluso sacrificio refleja la gran pasión del pintor por el arte. Aira pone de realce en esta novela la obsesión ciega de Rugendas por una imagen.

El segundo aspecto planteado en la novela es el procedimiento del pintor: «Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt» (Aira, C. 2002: 11). Aira muestra primero la gran calidad del pintor («lo bien que pintaba era evidente»). Sin embargo, no tarda en objetar esta obsesión de Rugendas por la calidad de la obra: «¿por qué esa ansiedad por ser el mejor? ¿Por qué la única legitimidad que se le ocurría era la calidad? De hecho, no podía siquiera empezar a pensar en su trabajo si no era por la calidad. ¿No sería un error? ¿No sería una fantasía malsana?» (Aira, C. 2002: 48).

Adepto del espíritu vanguardista y admirador y epígono de Duchamp, Aira no comparte esta idea de calidad profesada por Rugendas y hasta parece dar consejos al pintor. Pero lo más importante en eso es que Aira habla de pintura partiendo de dos grandes iconos. Su acercamiento consiste en reflexionar sobre los métodos y procedimiento utilizados por los pintores. Y no cabe duda que opta y aboga por la fórmula vanguardista duchampiana que es el ready-made. Cuando hablamos de relación entre artes en Aira, en este caso con la pintura, no referimos a esa reflexión crítica llevada a cabo mediante la ficción, que refrenda la estrecha relación entre literatura y pintura. El mismo escenario se produce también con la música.

Como con la pintura, la literatura y la música mantienen un vínculo intrínseco desde tiempos remotos. La musicalidad de un poema es uno de los aspectos más visibles en esta hermandad. Sin embargo, otras interferencias entre ambas artes han sido registradas en varios niveles. Fernando Ainsa hace una pertinente relación de este diálogo literario musical y observa que «música y narrativa comparten esta misma dimensión temporal. El tiempo de la lectura/audición, ese tiempo que marca secuencias, cadenas y ritmos, morosas descripciones o súbitas aceleraciones invita al uso de recursos literarios tomados de la composición musical» (Esteban, A. et. al 2002: 165). César Aira habla de música partiendo de una figura emblemática de este arte: el compositor estadounidense John Cage. Como ha hecho con Duchamp, Aira defiende el

procedimiento de Cage y lo ensaya en sus ficciones. La novela que mejor ilustra esta poética es *La mendiga*.

La novela cuenta la historia de una mendiga quien, tras muchos años de vagabundeo, regresa a casa con un xilófono que había recogido en la basura. La mendiga, que nunca había visto un xilófono, coge una cuchara e improvisa un concierto con este instrumento. Aira defiende en esta novela la idea del artista neófito, del artista inexperto que a pesar de todo consigue hacer arte sin la ayuda de manuales ni teorías. Pero detrás de este tema se esconde la verdadera intención del autor: la teoría del azar. La mendiga hace música basada exclusivamente en la improvisación. Esa práctica, que sin duda es un *modus operandi* de la vanguardia, esconde el espectro del maestro John Cage. No importa la calidad ni el orden. Es lo que parece reflejar Aira mediante la actuación de la mendiga. Su música suena a cualquier cosa, como viene ilustrado en el siguiente pasaje:

Tac...clinc...tlin... No, definitivamente no eran notas... ¿O sí? Se sucedían a intervalos más o menos regulares, a palanca. Cloc...clin... Eso podía ser un do...entre do y fa. O quizás tenían otros nombres. Cloc... crec...El orden no tenía importancia, se plegaba y se desplegaba... en pocos segundos ya se había creado el hábito, y el comienzo volvía a empezar. (Aira, C. 1998b: 37)

La mendiga «hace música» basándose exclusivamente en su instinto artístico. No hace falta teoría previa. Todo viene por casualidad, las notas vienen improvisadas. El azar se convierte en la técnica de la mendiga; una práctica que refleja, sin ninguna duda, la influencia de Cage.

De esta forma, el azar que usaba Cage como procedimiento de su música es convertido muy a menudo en «improvisación» por Aira en su arte de escribir. La escritura de Aira es fruto del azar, de una improvisación. Lo que hace la mendiga no es más el reflejo de lo que muestra en sus novelas. Por eso Reinaldo Laddaga concluye, tras comparar la música de la mendiga y el procedimiento de Aira:

El concierto es una improvisación y no la ejecución de una partitura. Como improvisaciones son los libros recientes de Aira: arrebatos de escritura que se presentan, por así decir, en estado bruto. Es un rasgo central de su estrategia no corregir, virtualmente, lo que escribe, y publicar improvisaciones de escritura. De ahí su obsesión registrada repetidamente en narraciones y ensayos, por el surrealismo y, específicamente, por la escritura automática. (Laddaga R. 2001: 39)

La improvisación y la escritura automática son productos del azar, una poética que ya había ensayado John Cage para la música. Aira no retoma esta técnica para producir una obra musical, sino que, como dice Leiling Chang de Carpentier, «aspira a transponer las leyes del discurso musical al arte de la escritura» (Alonso, S. et. al 2002: 182). La transposición del azar profesado por John Cage a la literatura dará nacimiento a la escritura automática. Pero el propio Aira incluso advierte en Duchamp en México que «nada premeditado puede salir bien». Más, esta novela citada como ilustración de la relación entre literatura y pintura sirve también de enlace entre la poética de Aira y la de Cage. En efecto, el esquema de novela que el narrador decide escribir es un facsímil del procedimiento de John Cage. Leamos el párrafo siguiente:

Cada uno de los que escriban una novela a partir de este esquema se ocupará de poner la carne y la sangre y las lágrimas de la imaginación donde pongo la señal abstracta [...] Donde él vea un cinco, pondrá una sonrisa, donde un nueve, un disparo en la tiniebla, donde un seis, el amor... Él sabrá extraer todas las posibilidades. Un quince (el sonido de la lluvia) podrá ser la suma del ocho (el divorcio) y el siete (un corte de pelo). Etcétera. Debo aclarar que para mí los anteriores son ejemplos al azar y por completo absurdos. (Aira 1997: 24-25)

David Viveros Granja interpreta este procedimiento como una imitación de las tablas y números utilizados por John Cage para componer *Music of Change*. La escritura del libro se basará en el azar, como en el proceso creativo de John Cage.

En la novela *Varamo*, también se vislumbra esta técnica. El protagonista escribe su poema basándose en la pura casualidad. Recordamos que *Varamo* escribió un poema compuesto de billetes y notas (papeles) que tenía en su bolsillo y añade el narrador que «el orden fue el azar». Un ejemplo más que nos lleva a decir que la obra literaria de Aira se nutre fuertemente de la música de John Cage y la savia en este caso es el «azar». Podemos decir que esa es la manera como la relación artística viene intrigada en la obra de César de Aira. La literatura habla de la pintura y de la música desde un punto de vista a la vez teórico y práctico.

A modo de conclusión

La obra de César Aira puede ser caracterizada como un crisol interartístico. Música y pintura (y más allá, las demás artes) se cruzan frecuentemente con lo literario creando la imagen de un arte de senderos que se imbrican. Aira discurre sobre los procedimientos de Cage y Duchamp y los

transpone a la literatura. El azar y el *ready-made*, dos dardos vanguardistas utilizados para revolucionar el arte, se convierten en la esencia del proceso creativo de Aira y demuestran al mismo tiempo que la pintura, la música y la literatura pueden compartir señas y claves. El hecho de que Aira sea influido profundamente por un pintor y un músico ya es una prueba de la relación entre artes. Desde luego, no sería equivocado leer su novelística como una polifonía interartística, como la teoría de un «arte general». Sin embargo, más que convertir el relato en cuadro o en obra musical, Aira prefiere reflexionar sobre los procedimientos utilizados por las demás artes y experimentarlos en sus ficciones, y todo eso siguiendo las pautas de su evangelio estético: la vanguardia.

Bibliografía

Ainsa F., *Composición musical y estructura novelesca: las felices interferencias de la ficción hispanoamericana*, en Esteban Á. et. al. (comp.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos*, Granada, AEEH/Universidad de Granada, 2002, pp. 163-173.

Aira C., *Taxol precedido de Duchamp en México y La broma*, Buenos Aires, Simurg, 1997.

_____, *La mendiga*, Buenos Aires, Mondadori, 1998b.

_____, *Cumpleaños*, Barcelona, Mondadori, 2001.

_____, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002a.

_____, *Canto castrato*, Barcelona: Debolsillo, 2003.

_____, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002b.

_____, *Fragmentos de un diario en los Alpes*, Barcelona, Mondadori, 2007.

_____, (1998a): *La nueva escritura*
<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html> (1998b)
(30/07/16).

Chang L., *Una novela musical: Concierto barroco de Alejo Carpentier*, en Silvia Alonso et. al. (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco/Libros Editores, 2002, pp. 149-186.

García M., *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Laddaga R., «Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira», en *Hispanamérica*, No. 88, 2001, pp. 37-48.

Litvak L., *Imágenes y textos. Estudios sobre la literatura y la pintura 1849-1835*, Ámsterdam-Atlanta, Radopi, 1998.

Monegal A. et. al (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

Moreno-Caballud L., «Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre la 'Gaceta Literaria' (1927-1932)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, No. 3, 2010, pp. 429-449.

Speranza G., *Fuera de campo. Literatura y arte después de Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.

Viveros Granja D.J., «La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira», en *Cuadernos de Literatura*, No. 20, 2006, pp. 79-90.

Welleck R. y Warren A., *Teoría literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1979.