

Silencio y repetición en la narrativa de César Aira: apuntes para un juego intratextual desde la metatextualidad*

Silence and Repetition in the Narrative of César Aira: Thoughts about an Intratextual from Metatextuality

Jonathan Gutiérrez-Hibler

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdl28.srnc>

Universidad Autónoma de Nuevo León, México

jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7686-7896>

Recibido: 11 enero 2021

Aceptado: 15 octubre 2023

Publicado: 30 diciembre 2024

Resumen:

La obra de César Aira es importante por el ejercicio literario que lleva a cabo en cada texto: una página diaria, sin revisar, para dar como resultado una breve novela en unos cuantos meses. A pesar de lo aparentemente automático que esto parece, cada texto posee vasos comunicantes entre uno y otro, lo cual resignifica una frase en un espacio narrativo distinto o, bien, un texto puede anticipar la trama de otro. En el caso de César Aira, la intratextualidad resulta un elemento de gran peso en la aproximación de sus análisis y la propuesta de mundo en cada obra. Sin embargo, desde la lectura del silencio de Lisa Block de Behar, entre lo implícito de la obra de arte y lo explícito de los metatextos antes de estos, no queda expresada solamente en una transgresión del código silencioso, sino que en los narradores de Aira existe una continuidad de obra en obra a partir de los comentarios (metatextos) críticos de sus narradores o personajes. Los metatextos reconfiguran el código silencioso, entendido como lo implícito desde la perspectiva de Behar.

Palabras clave: análisis literario, novela, ficción, literatura contemporánea, César Aira, perspectiva, narratología.

Abstract:

The work of César Aira is important because it is based on a literature exercise that is developed on each text: one page per day, without amendments, to have as a result a short novel just in a few months. Despite of the automatic appearance of this exercise, each text has many links that communicate between each other, and this process can give a new meaning to the same phrase from another text in a different narrative space; also, one text can anticipate the plot of another. On Aira's work, intratextuality is an important element for the analysis and the possible worlds on each different work. Nevertheless, from the reading of silence by Lisa Block de Behar, between the implicit messages of the work of art and the explanation of the metatexts before them, it is not only expressed in a transgression of the silent code, but in Aira's narrators there is a continuity from work to work based on the critical comments (metatexts) of their narrators or characters. Metatexts reconfigure the silent code, understood as an implicit message from Behar's perspective.

Keywords: Literary Analysis, Novels, Fiction, Contemporary Literature, César Aira, Perspective, Narratology.

... y entonces pude oír su voz, en un susurro que venía del reverso del mundo y aun así sonaba perfectamente claro y

articulado:

—Yo soy el Mal.

César Aira, "El carrito"

Introducción

El silencio es parte de los procesos de escritura y lectura; sin embargo, no basta con repetir estos términos en un texto para identificarlos, sino que hay que cuestionarse cómo los entendemos, más allá de un concepto en el que los consideremos como dos procesos opuestos. Por esta razón, Lisa Block de Behar (1994) parte del concepto de *literatura* propuesto por Gérard Genette como el de una retórica del silencio, pues se trata de una dimensión básica dentro de este fenómeno al que llamamos literatura. El silencio para Lisa Block

Notas de autor

* Autor de correspondencia. Correo electrónico: jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx

de Behar es el código literario; sin embargo, lo opone a la lectura crítica: “La labor hermenéutica ocurre de manera similar al discurso metalingüístico que intervienen en la comunicación verbal haciendo explícitos elementos pertenecientes al código —el lingüístico— que existe necesariamente como el primer implícito, indispensable, a partir del cual se da el acontecimiento social por la palabra” (30). En este sentido, el metatexto cumple una función importante en volver explícitos estos códigos silenciosos. No obstante, la lectura de Block de Behar es útil hasta que se le enfrenta con entes de ficción, como personajes o narradores, que introducen este tipo de texto para transgredir esos códigos silenciosos. Es decir, no se trata de volver explícito lo implícito en un texto literario, sino que los personajes se adelantan o participan en este proceso.

La metaliteratura, en este caso, es un fenómeno por tratar en la actualidad, pues los metatextos de personajes o narradores reconfiguran el código silencioso que señala Block de Behar mediante el contraste que puede tener un lector frente a las demás obras si estas le dan continuidad en diferentes mundos posibles a dichos comentarios críticos. César Aira es un claro ejemplo del silencio como estrategia de escritura y lectura en gran parte de su obra. Los comentarios del narrador y la perspectiva de la trama cumplen una función de sorpresa e improvisación en sus relatos sin importar la hibridación de los géneros, por ejemplo, en *El congreso de literatura*, *Las noches de Flores*, *La guerra de los gimnasios*, *La prueba*, *Cumpleaños*, *Los fantasmas*, *La costurera y el viento*, *Parménides*, *La princesa primavera*, entre otros textos de su autoría. Los breves comentarios en sus relatos, además de transgredir lo implícito de las acciones de sus personajes en la trama, tienen una relación intratextual. Este proceso de explicar el código silencioso de la literatura, en términos de Behar, no solo se cumple en un texto específico, sino que aparece nuevamente en otros de su autoría a manera de autotexto. Esto da como resultado pequeños indicios de un arte poética, en el sentido de una indagación literaria a partir de ciertas constantes en distintos relatos.

Para fines de este trabajo, nos basaremos en el concepto de *lector e-lector*, de Lisa Block de Behar, y en el de *perspectiva narrativa*, de Luz Aurora Pimentel (*El relato en perspectiva y El espacio de la ficción*), para resaltar los mecanismos narrativos de la obra de César Aira y entender la dimensión constitutiva del silencio narrativo en gran parte de su obra: la expansión de un juego literario en el que los metatextos cumplen una función interpretativa y crítica por parte de sus personajes, pero que se reconfigura en otras obras, es decir, lo implícito se vuelve explícito, pero esto último resulta en nuevas formas de lo implícito a partir de estas marcas de la narración. En pocas palabras, los metatextos de los personajes y narradores de Aira modifican la lectura-escritura de sus otras obras. De cierta manera, en términos de Iser, se trata de un *lector implícito*, entendido como una estructura interna dentro de cada texto. Por esto, la aportación de *Una retórica del silencio*, de Lisa Block de Behar (1994), servirá como punto de análisis de la repetición con base en la intratextualidad presente en el universo narrativo de Aira. El objetivo de nuestra propuesta consta en observar las relaciones potenciales que existen entre los textos de César Aira y su reconfiguración a partir de otros textos suyos que sirven como eje de una poética en la que se plantea un círculo hermenéutico basado en lo implícito y lo explícito por medio de los metatextos de sus entes de ficción.

Expansión en la frase: los silencios del e-lector antes de la intratextualidad en César Aira

Lisa Block de Behar (1994) plantea cómo aquello que llamamos *discurso crítico* tiene una función metatextual: “Hace explícitas referencias que el texto literario comprende implícitamente, aunque también suele referir de manera explícita lo que ya es explícito en el texto” (31). No es una manifestación simple el acto de comentar un texto, pues se acerca a dichos referentes por medio de citas, a veces sacadas de contextos y puestas en uno nuevo, o parafrasea el contenido para señalar lo que dice un texto y lo que no. En este proceso de volver explícitos los silencios que todo texto literario guarda, entra la transtextualidad. Lo implícito son los tejidos

de un texto y la manera en que son dispuestos en forma de mosaicos, a la manera que señalaba Julia Kristeva (Martínez 2001), implica un proceso metalingüístico en el que la transtextualidad es esencial.

Así como un metatexto que va de lo implícito a lo explícito, el proceso de lectura no es una totalidad, sino que discrimina pasajes, recontextualiza citas o las lleva a un espacio donde pueden observarse con detalle los silencios dentro del texto literario que se comenta. Por esta razón, Lisa Block de Behar introduce un concepto importante para acercarnos a los personajes y narradores de César Aira: el lector e-lector. No solo se trata de un silencio metafísico en el acto de escritura, esta certeza que tienen los escritores de que la obra no está completa, pues no puede existir sin la interacción con un lector. Se trata de un silencio inevitable en la lectura-escritura que se realiza:

El reconocimiento de la parcialidad como condición y necesidad del arte no sólo da cuenta de una razón literaria reciente [...]. La misma limitación una y otra vez: o se representa o se desaparece. Se elige o bien el tiempo —el cronológico, el meteorológico— se hacen cargo y no hay resto. (61-62)

Aunque existe un condicionamiento del lector por parte de la historia de la literatura o sus tradiciones, el texto estará condicionado a la historia personal de quien realiza un metatexto. Es decir, es imposible, como condición de volver explícito lo implícito, el no escoger. Al no tomarse la totalidad, se crean huellas de objetos en el texto y estas pueden observarse en una expansión textual: lo comentado en un texto puede aparecer nuevamente como algo implícito en otro. Una explicación puede convertirse en silencio y un silencio puede volverse parte de la explicación de un metatexto.

El silencio, como el código implícito de un texto literario, se manifiesta también en una dialéctica en su estructura de orientación, entendida como lector implícito en los términos de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*. La autora de este texto señala lo siguiente:

El concepto de lector implícito remite a “una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina” (34).

[...]

Todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar el lugar definido por el lector implícito, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva. (127)

Lo anterior obedece a que todo texto literario, aunque tenga sus ambigüedades, plantea una serie de restricciones en la elección y combinación al momento de su lectura, entendida como silencio: lo implícito que puede volverse explícito mediante el metatexto. Un lector e-lector es una estructura textual un acto estructurado. No por nada esta postura coincide con Lisa Block de Behar cuando afirma que “para conocer, para pensar, es necesario separar, cortar, abstraer; parte se toma, parte se omite. El tránsito lógico y mental despoja a cada experiencia particular de su compleja composición sensible; el pensamiento fija y olvida” (64). El silencio radica en que no hay una comprensión en la extensión total del texto, sino que “cada lectura exige una operación antológica, personal, selectiva” (65). Los comentarios, a manera de metatextos que intentan volver explícitos los silencios del texto, también se convierten en una antología. Sin embargo, lo interesante de este fenómeno del silencio radica cuando dentro del mundo de la ficción ocurren los comentarios críticos y esto se convierte en una restricción, un acto estructurado que marca una relación autotextual.

En este momento de nuestro trabajo, es necesario precisar aspectos que no son trabajados por Lisa Block de Behar con precisión con respecto a la transtextualidad, principalmente el fenómeno del metatexto en función de la narratología. Gérard Genette, de quien toma el sentido de retórica del silencio Block de Behar, desarrolla una idea importante del metatexto en relación con un autor en común con la autora de *Una retórica del silencio*: Jorge Luis Borges. Genette resalta la escritura de este autor argentino como un tipo de hipertexto cuyo nombre sería, desde su propuesta, *pseudometatexto*: “Crítica imaginaria, en la que se aúnan (entre otros) la reducción simulada, el pastiche de un género (la crítica literaria) y el apócrifo mediatizado” (329). Es decir, el autor de cualquier texto, si su intención es esa, puede hacer uso del metatexto a manera oficiosa para

plantear un equívoco o amplificar una lectura de la misma obra, como una especie de artificio de reiteración. La génesis de un texto es un asunto claro de autohipertextualidad, por esta razón, un paratexto puede tener una relación metatextual de anticipación con respecto a un texto B, pues no puede dar información “acerca de las intenciones o interpretaciones quizá provisionales y completamente abandonadas en el momento de la redacción definitiva” (491). No obstante, más adelante en su análisis, Genette es tajante al señalar que “el metatexto, en cambio, es no-ficcional por esencia” (493), en el sentido en que los metatextos ficcionales actúan más como una dinámica de hipertexto, pero imitan las características de un comentario. Lo que hace distinguir a Genette entre el hipertexto y el metatexto es que el primero, desde una lectura aristotélica, tiene más potencia que el segundo: tiene más libertades y puede desbordar al segundo sin ser recíproco.

La postura de Genette es tajante cuando señala que no hay una reciprocidad en el segundo caso, pero no parte de más ejemplos, tampoco se atreve a plantear un corpus tentativo de análisis para sustentar este último aspecto. Sin embargo, es necesario que recapitulemos. Primero, el silencio consiste en los códigos implícitos del texto literario que son vueltos explícitos mediante el metatexto. Segundo, el fenómeno se vuelve complejo cuando los entes de ficción se convierten en comentaristas críticos. Tercero, todo texto tiene una estructura condicionante de lectura. Cuarto, los comentarios a los actos de lectura y escritura en la ficción pueden considerarse como un hipertexto, a manera de falso metatexto, pero esto no excluye la continuidad de estos de una obra a otra. Quinto, el acto de convertir lo implícito a lo explícito puede llevar nuevamente a algo implícito, es decir, a la creación de más silencios, creando un acto abierto. De ahí el porqué Lisa Block de Behar considera que no hay poética sin retórica, entendida esta como una manifestación en la que “la transtextualidad literaria se cumple según una mecánica de imitación y transformación: la presencia positiva o negativa de un modelo que se respeta o se refute está ahí” (31). Todo comentario es un comentario transtextual: existe una relación con algo implícito y necesita de partes de esos silencios para explicar o refutarlos si es que en su historia personal no se está de acuerdo con lo que lo antecede.

En este sentido, el silencio se trata de una condición y de una estrategia del lenguaje literario, a manera de hilo conductor en el libre juego de la imaginación, que va más allá de sus elementos narratológicos, pues el lector e-lector en relación con el lector implícito puede extenderse a otros textos. Al presentarse también como parte del silencio en la literatura, la transtextualidad presenta un fenómeno interrogante, la repetición: “El lenguaje no es más que repeticiones, ya se dijo; entonces, ¿por qué precisamente el discurso de la prosa debe disimularlas?” (Block de Behar 99). Es importante retomar esto que señala la autora de *Una retórica del silencio*, debido a su cercanía con otras narraciones, como el caso de los mitos. Ella parte de la lectura de Mircea Eliade y señala que “reconoce en la repetición de la fiesta (porque toda celebración es repetición) el retorno al tiempo del origen” (94). Block de Behar no se queda ahí, aunque es un punto de similitud con respecto a la referencialidad del juego, pues la repetición no es un fenómeno exclusivo de la fiesta, como puede observarse en la siguiente cita:

La fiesta, el teatro, el ritual, el juego presentan coincidencias esenciales. No es posible precisarlas aquí, pero, como dice Hans Georg Gadamer en *Vérité et méthode*, con respecto al juego, todas esas manifestaciones a las que el culto y la ceremonia no son ajenas muestran la tendencia a la repetición. (94)

De esta manera, Lisa Block de Behar afirma que el hablante no inventa lo que dice, similar al artista, sino que repite por medio de una estructura que usa técnicas del discurso que han sido aprendidas. Leer el juego del texto implica lograr su plenitud a partir de marcas textuales previamente aprendidas. Por esta razón, una ausencia vale por presencia y la presencia nos remite a una ausencia en el texto; podemos considerarlas huellas que se comunican o que dejan pistas para una pregunta que se formuló ese extranjero que vive en los dedos del escritor.¹ Los elementos de la selección y filiación² de la información narrativa permitirán al juego de huellas en el discurso narrativo dar pie a sus posibilidades de expansión textual. Las perspectivas (narrador, personajes, trama y lector) y los puntos de vista³ abren un panorama más claro para la expansión del texto

durante su lectura (la plenitud de este), pero todos estos dependen del juego de huellas propuesto en cada obra y la relación que esta pueda guardar con otras.

Para el caso de los textos de César Aira, con base en lo que hemos comentado en el fundamento teórico, podemos plantear lo siguiente: 1) el contraste entre las perspectivas de sus narradores, personajes y trama da como resultado un condicionamiento, un lector implícito, en lo que unos dicen y lo que otros callan; 2) en la filiación de la información narrativa, las acciones narradas tendrán elementos implícitos que serán comentados de manera crítica por otros personajes o narradores, pero esto se hará más evidente en el uso del metatexto cuando una novela se acerque al ensayo literario; 3) estos fenómenos tendrán una condición transtextual, pues comentarán hechos o fenómenos que los anteceden en el mundo de la ficción, por lo tanto, entraremos en un ámbito intratextual en el que la repetición de escenarios e ideas en otros mundos posibles será parte de una retórica del silencio, en los términos de Block de Behar; 4) esto tendrá como resultado un círculo hermenéutico de lo implícito a lo explícito o viceversa, pero se reconfigurará en relación con otras obras de Aira.

Partamos de un ejemplo concreto, *Las noches de Flores* (2004), antes de observar estos puntos en otras de sus novelas. Durante la crisis argentina representada en esta historia, una pareja adulta obtiene un empleo como repartidores de pizza en horario nocturno. En medio de un secuestro (el de Jonathan, personaje), el narrador describe el mundo del barrio de Flores hasta magnificar una serie de relaciones aparentemente inconexas en el descubrimiento del paradero del joven. No hay una explicación por parte del narrador en la primera parte de la novela, solamente se establecen los hechos en ese espacio ficticio, pero poco a poco los comentarios de los personajes comienzan a denotar, a manera de interpretación de ese caos, cómo la sociedad se encarna en el crimen, tanto que este y las bromas repetidas por los personajes en la novela se confunden entre sí, por ejemplo, vestir a alguien de monja no se diferencia mucho de una fundación cultural apoyando a artistas inexistentes o de un enano puto disfrazado en las calles. Estos parecen hechos inconexos desde la perspectiva del narrador, pero las perspectivas de los personajes comienzan a filiar información narrativa que condicionan el acto de lectura. Las fronteras entre las bromas y el crimen se van diluyendo porque ambas funcionan como eje constructor en las relaciones de dominación dentro de la novela. En ella leemos un cambio en la perspectiva del narrador, quien dice lo siguiente:

Estos juegos le sugirieron a Aldo una broma que hacerle a las monjitas. Él y su esposa se habían vuelto los repartidores “oficiales” de las pizzas del Instituto Sagrado, las monjitas cuando llamaban insistían especialmente en que fueran ellos, y si no estaban disponibles preferían esperar. (Aira, *Las noches de Flores* 55)

Esto sucede porque Aldo y Rosita se percatan de cómo el casco que usan durante el trabajo como repartidores los convierte en seres anónimos. Al mismo tiempo, como una máscara, el caso es paradójico, pues sus colores los vuelven identificables a la distancia, aunque sean irreconocibles en cuanto a su rostro. Por esta razón, Aldo comienza a probar diferentes cascos para notar que ninguno realmente se parece. La broma consiste en asustar a las monjas acostumbradas a las entregas de pizza de Rosa y Aldo porque no usan moto: el casco es un indicio que provoca su sorpresa. Desde la perspectiva del narrador, parece solamente un acto en el que se establecen hechos que no tienen mayor trascendencia, pero la repetición de bromas en diferentes contextos de la historia también condiciona y estructura una isotopía, es decir, una redundancia semántica e implícita que no puede ser expuesta más que a través de un metatexto o un comentario fijando el hecho como un texto de la cultura.

Poco a poco, entre los conflictos presentados en ese mundo ficticio de *Las noches de Flores*, el narrador va construyendo hilos en torno a un enigma aparentemente no relacionado de forma directa con los personajes de esta novela y su trabajo como repartidores. Lo interesante es cómo la disposición de estos personajes ya está orientada por el contraste de sus respectivas perspectivas. Para Luz Aurora Pimentel, “una historia es un ‘tejido’, una *trama*: una verdadera figura” (122). Por lo tanto, no entendemos que hay una disposición cronológica de los hechos, sino una especie de preselección: “Es evidente, entonces, que incluso en el nivel

abstracto de la historia hay un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros” (122). Lo anterior genera una dimensión basada en los puntos de vista del narrador y de los personajes del relato. De cierta manera, para Pimentel, una historia ya está orientada ideológicamente. No obstante, en el caso de esta novela, esto no estará claro hasta que las perspectivas de los personajes tomen una pausa y comiencen a leer los acontecimientos de forma distinta a los juicios del narrador. Si el punto de vista es descrito por algo más que su ideología, podemos concluir que también una historia ya está orientada en su parte ética y estética, por mencionar solamente algunos aspectos que podrían repercutir en el relato. En el caso de *Las noches de Flores*, la repetición del narrador del término broma cobra diferentes facetas:

Otra broma que tenía pensada Aldo, siempre con el Instituto Sagrado como víctima, más elaborada y muchísimo más difícil de ejecutar, era la siguiente: disfrazar a Nardo de monja y llevárselo a las monjitas y decirles que era una Descalza cuyo monasterio había cerrado por la crisis y se había quedado en la calle. (60)

Nuevamente, aparece la figura de las monjas, se plantea otra vez una impostura de identidad, a manera de disfraz, y se repite el esquema de la jerarquía entre el victimario (quien realiza la broma) y la víctima (quien la padece) similar a la secrecía en la construcción de un crimen y esto toma otra dimensión conforme se avanza de la lectura de los hechos narrados. La perspectiva de la trama, en este caso, predispone ya un camino en la orientación del texto y puede identificarse en el contraste de las perspectivas del narrador y los personajes, así como en las desviaciones de alguno de sus puntos de vista cognitivos, espaciotemporales o ideológicos. Sin embargo, todo esto está representado en un código implícito de acciones que tienen detalles en común y no adquieren una dimensión de lo explícito hasta que uno de los personajes comienza a disertar sobre la naturaleza de los cascos: “Se preguntó si el objeto final de ese tipo de cascos no sería remplazar la cabeza, en todas sus funciones. Una cabeza que se ponía y se sacaba” (121). El narrador permite acceder a la perspectiva del personaje, pero esta interrogante todavía no adquiere sentido sino hasta los cuestionamientos en torno a al secuestro de uno de sus personajes. De Jonathan, víctima de asesinato, solo queda su cuerpo, pero su cabeza es la que desaparece: la pregunta hecha en la mente del personaje repite palabras que se relacionan con los hechos, pero su explicación del enigma va hacia otro lado. Más tarde ocurre un paralelismo: si los personajes se cuestionan la realidad, también ocurre con el arte, el cual genera breves metatextos, en los cuales también las fronteras se cuestionan, y esto se vincula con el arte como un complot de la realidad cuando encontramos más adelante la perspectiva de Ricardo en una charla aparentemente intrascendente que después termina conectando su interés con el convento de las monjas. La discusión sobre el estado del arte, en la novela, es que

el arte está buscando siempre lo nuevo y lo nuevo ha terminado identificándose con lo distinto. Se ha producido una reversión de causas y efectos y ahora basta con que sea distinto. Y la realidad se define por lo distinto. Pero el crecimiento vegetativo de la población y el aumento relativo de artistas en la sociedad contemporánea ha multiplicado lo distinto artístico a tal extremo que hoy casi puede asegurarse que cualquier configuración de la realidad ha sido anticipada en el arte. (Aira, *Las noches de Flores* 126-127)

Esta disertación de Ricardo con Zenón y su esposa lleva consigo cierta ironía en la expansión textual del silencio: los comentarios comienzan a volver explícita los misterios de la realidad, el comentario condiciona la lectura en un momento crucial, después de varios hechos que comparten rasgos similares en lo implícito, como sucede con el casco, la cabeza, el disfraz con el casco, el enano vestido de monja, las víctimas y victimarios. En el caso de este comentario crítico, con su propio círculo hermenéutico entre lo nuevo y lo distinto, aunque el narrador describa a Ricardo como pedante y seguro de sí mismo, sus dolores de cabeza ya parecen orientar la anticipación del arte dentro de su mundo: esta reflexión es la anticipación de la muerte de un personaje, dentro de la autorreferencialidad de la novela a su mundo. La novela anticipa la realidad.

Más tarde, en la narración, Ricardo se encuentra molesto por algunas obras de arte, y entre ellas destaca el trabajo de uno de los ganadores de un premio en el rubro de la escultura. La obra es una escultura —entre comillas para Ricardo— que también es, a su vez, una frase: “Mientras José y María experimentaban por

primera vez el sexo anal, Josecito, que desde el cuarto contiguo oía los gemidos, acariciaba la cabeza cortada de su hermano muerto” (Aira, *Las noches de Flores* 131). Inmediatamente, Ricardo liga este tema con el crítico de esta cepa de artistas y descubre que Pix es el pseudónimo de Pedro Perdón, aspecto que los lleva más tarde a coincidir en el mismo lugar con el resto de los personajes. Lo interesante es cómo la primera disertación de Ricardo y la frase-escultura convergen al final de la novela y se vuelve un acontecimiento de lo implícito:

El ciego sostenía con las dos manos, tomada por el pelo, la cabeza de Jonathan, metiéndole la nariz en la nuca, jadeando palabras obscenas contra las orejas muertas. Debía de creer que a la cabeza le seguía un cuerpo, y creía estar violándolo; curioso que no le llamara la atención la poca resistencia que ofrecía el canal anal a su introducción; la falta de vista se revelaba importante después de todo. (Aira, *Las noches de Flores* 138)

Esta escena se convierte en una variación de aquella disertación o comentario “crítico” del estado del arte por parte de Ricardo, el cual termina anticipando, sin saberlo, el paradero de Jonathan —al menos el de su cabeza, pues el casco era lo único que quedaba de él—. Todo esto mediante un contraste entre las perspectivas del narrador y los personajes; la filiación de la información es importante para lograr ese efecto irónico entre lo que dice un personaje y lo acontecido en otro espacio: lo privado, lo oculto y lo público están tejidos por una broma gigantesca que da continuidad a los crímenes de Flores. El comentario de lo implícito en los crímenes, incluso la farsa de una obra de arte, se convierte nuevamente en un hecho en el que el silencio le exige al lector comentar lo acontecido. Como puede observarse en la novela, aparece nuevamente en otro apartado, en el final, una cabeza cortada y otra versión del sexo anal, pero se trata de una expansión de la frase-escultura criticada por Ricardo, ahora transformada en una escena grotesca, con respecto a un crimen ocurrido en el barrio de Flores dentro de *Las noches de Flores*.

La perspectiva de la trama, por su parte, al contemplar una preselección en la orientación de la historia, depende de la convergencia y divergencia que existan con el resto de las perspectivas. La perspectiva que une a todas las anteriores es la del lector, pero no la de un lector real, sino la del lector implícito: “Todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar el lugar definido por el lector implícito, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva” (Pimentel 127). El lector, al mediar las demás perspectivas, confirma un acto estructurado en su lectura, los silencios en cada una para orientar el círculo de lo implícito a lo explícito y nuevamente de regreso. Esta orientación y condicionamiento del texto a partir del lector implícito es interesante porque no necesariamente funciona nada más como una predicción, sino también como una predisposición a la sorpresa, elemento constante en la narrativa de Aira. El silencio, en este caso, consiste en mostrar la complejidad, por medio del contraste de perspectivas, de los objetos y cómo adquieren otra representación no muy lejana a elementos que podrían ser extraños, pero esto no se alcanza si no es mediante la repetición que logra equivalencias entre fenómenos que parecieran ajenos o excluyentes. ¿Una broma es como un crimen? ¿Un casco es una cabeza o el eco de ésta? ¿Arte, broma y terror comparten vínculos? De eso se trata el libre juego de la imaginación por medio de las huellas de la novela, filiadas siempre por el narrador: se problematiza un signo por el cual accedemos a la realidad. Recordemos cómo Walter, personaje en la novela, toma en serio la historia de la mujer que se hace pasar por motociclista y termina por descubrir que la esposa de Aldo tiene un miembro gigante. El sembrado se invierte como una broma preparada por el narrador. Sin embargo, todavía queda preguntarse ¿qué sucede, entonces, cuando la expansión textual se despliega más allá de un libro y reescribe al resto de una obra? Es decir, ¿qué pasa cuando los códigos silenciosos de un texto literario son, en realidad, parte de un juego más grande y, quizá, todavía sin acabar, mientras el escritor siga modificándolo en próximas publicaciones con estrategias aprendidas y experimentadas en otros mundos a través de sus metatextos expresados por sus narradores o personajes. La expansión textual no solo ocurre dentro de un texto, sino que puede reconfigurarlo a través del diálogo que tenga con otros, sobre todo de la misma autoría. Este aspecto lo analizaremos en el siguiente apartado.

La expansión textual como variación de una gran broma en miniatura

José Enrique Martínez Fernández, en *La intertextualidad literaria*, anota las siguientes aclaraciones en torno al término que conocemos como intratextualidad: “Se distinguiría la *intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto) de la *interna* (relación entre elementos del propio texto o de un texto consigo mismo) y la *intertextualidad* propiamente dicha (relación entre autores diferentes) de la *intratextualidad* (relación entre textos del mismo autor)” (Martínez 60). En César Aira, la intratextualidad no es ajena a su trabajo, varias son las líneas que se repiten y varían de forma específica en cada uno de sus textos. Ejemplos de lo anterior en su obra sobran para enlistar: el barrio de Flores, un pájaro que canta, el amigo Omar, el apellido Aira, las diferentes miniaturas en sus relatos, la metaliteratura, los gigantes (o gigantes con cara de niño), las imposturas de lo narrado, un ritmo lento seguido al final de un cambio abrupto de los acontecimientos, la reflexión de la escritura, entre muchos otros elementos, con resultados interesantes. Cada texto de César Aira es la repetición de una estrategia aprendida, pero experimentada en otra autorreferencialidad. Sin embargo, no ocurren de manera aislada, sino que por momentos aparecen comentarios que hacen explícito todo este código silencioso que recorre su obra.

Ya había apuntado Teresa García Díaz con acierto una de las constantes de la obra de César Aira, sin importar el guiño tramposo de su nombre o apellido dentro de la ficción: su escritura plantea una burla, un chiste secreto, a propósito de la broma como elemento que se repite en la primera novela que analizamos en el apartado anterior. “Ninguna de estas novelas [por ejemplo, *El congreso de literatura*] puede considerarse, ni por asomo, autobiográfica. La configuración de los distintos César Aira no apunta a la construcción de una identidad: muy por el contrario, se trata de un juego, de una burla, en el que la base es la intensión paródica” (García Díaz 165). Es claro que quien habla no es quien escribe ni quien escribe es quien existe, respecto a la negación de una autobiografía. Sin embargo, lo metaliterario es parte de una antología personal que se traza en reflexión y experimentación, y esto se convierte en un círculo hermenéutico que va de lo implícito a lo explícito en diferentes facetas. Mientras en novelas como *El congreso de literatura* (1997) o *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998) esta burla se basa en un heterónimo del mismo nombre, este aspecto también se traslada al plano metaliterario cuando en *Cumpleaños* (2001) el narrador confiesa lo siguiente: “Mi estilo es irregular: atolondrado, espasmódico, bromista; bromista por necesidad, por tener que justificar lo injustificable diciendo que en realidad no hablaba en serio” (Aira, *Cumpleaños* 23). Se trata de un escritor comentando su propia obra. El metatexto ocurre en un mundo ficticio donde el autor ficticio evalúa su proceso de escritura y en el corpus de César Aira es una obra a la que le anteceden varias que cumplen estos criterios y que después de esta se repiten (de otra forma), pero ya como narración además de comentario. ¿No es acaso la escena que describimos en *Las noches de Flores* otra variación de su estilo, en el que hay una broma y se justifica la realidad de un asesinato y otros crímenes similares que nos hacen perder metafóricamente la cabeza? La orientación en el texto por medio de las huellas (repeticiones) que dejan los narradores de César Aira se basa en la sorpresa, la broma que entra en plenitud cuando seguimos su juego (para convertirnos en víctimas de un victimario que escribe y justifica desde el metatexto su obra) y la improvisación en el planteamiento de un secreto, pero este, por supuesto, tiene que quedar explícito a manera de confesión: el narrador de *Cumpleaños* dirá solamente que tiene un secreto, pero no lo develará, al menos en ese texto, mantiene el silencio, pero ese silencio brota en la relación intratextual de sus publicaciones.

Por su lado, usualmente los narradores de Aira intervienen para realizar algunas acotaciones respecto a su proceso de escritura. Esto es mucho más claro en obras como *Cumpleaños* o *Diario de la hepatitis* (1993), pero dichas reminiscencias metatextuales en las que vuelve explícitos los enigmas de su estilo pueden ser encontradas de otras maneras en distintos textos. Tomemos primero el caso de *Parménides* (2006) cuando el narrador describe, desde la perspectiva de Perinola, parte del trabajo para el que es contratado, como buena labor de los sabios: “La mayoría de las historias no eran historias. Le pareció que lo más simple era enlazar unas cosas con otras desde una vaga proclama de conocimiento [...] De este modo tematizaba el

encadenamiento mismo; ahí había un chiste secreto, porque quien se proponía saber era él mismo, y el texto era su herramienta” (Aira, *Parménides* 41). Las respuestas del personaje de Parménides las conocemos por la perspectiva de Perinola, pero lucen exactamente como el narrador de *Cumpleaños* describe su proceso de escritura: “Cada frase lleva implícita una pregunta, que la frase siguiente se ocupa de responder a la vez que propone una nueva pregunta [...] Así todo se encadena y el lector no puede perderse, aunque ponga un mínimo de atención; atención que el texto armado de ese modo estimula y encauza” (Aira, *Cumpleaños* 25). Dos cosas sobresalen, con base en lo que hemos planteado en la teoría. Primero, el lector no puede no elegir porque el texto estimula y encuaza, es decir, condiciona, aunque sea poca la atención. Lo segundo está en cómo el comentario del narrador de *Cumpleaños*, a manera de metatexto que engloba una obra, se convierte en un hecho particular en el diálogo de un personaje con un filósofo: en el primer caso, se vuelve explícita la irregularidad; en el segundo caso, se muestra y queda implícita. En el caso de la otra novela, el personaje de Parménides contestará sí a casi todas a las interrogantes planteadas; también dirá que no y, como deja claro el narrador desde la perspectiva de Perinola, las frases también van encadenándose entre sí, pero el lector, para no perderse, debe recordar siempre la aclaración sobre el filósofo (que bien puede aplicar para otros textos de Aira): “Aunque en el fondo seguía siendo una gran broma” (Aira, *Parménides* 41). No hay, al menos en la relación intratextual de estos dos textos, una explicación de que es una broma, pero se manifiesta y deja implícitas cosas que pueden exponerse en otros del mismo autor. En sí, la literatura de Aira se trata de una apuesta por la escritura, las frases se encadenan por anticipación de una poética a pesar de no saber con exactitud lo que se presentará, pero es posible antelar el esquema de esa broma secreta que dialoga de diferentes maneras, aunque, para ello, debemos ir a las huellas de un texto y lograr su plenitud de juego con base en otros silencios de su obra que se vuelven explícitos, al menos como aproximación de los metatextos. La broma se repite y también sucede otra vez ese gran secreto que vuelve al lector en víctima de sus finales.

Este estilo truncado e irregular, señalado en *Cumpleaños*, a final de cuentas se comporta como un estilo —más adelante se mencionará *Diario de la hepatitis*, respecto al estilo al punto de manifestarse en historias diferentes como *Parménides* y *La costurera y el viento* (1994). Sin embargo, a pesar de tener un tratamiento distinto en la distancia de sus respectivos narradores, ambos textos comparten el tema de la escritura. Por un lado, tenemos a Perinola preparando el libro del filósofo, encadenando temas, ir de esto a lo otro; en el segundo caso, observamos la participación de un narrador en primera persona que cuestiona su propio proceso acerca de las interrogantes del viaje como tema. Comparemos dos párrafos:

*De modo que tenía que inventar una historia que no fuera historia. A pesar de la aparente contradicción, tal cosa no tenía mucho misterio. La mayoría de las historias no eran historias. Le pareció que lo más simple era enlazar unas cosas con otras*⁴ desde una vaga proclama de conocimiento. (Aira, *Parménides* 41)

Por mi parte, no voy ni cerca ni lejos, porque no busco nada. Es como si todo hubiera sucedido ya. *En realidad, sucedió; pero a la vez es como si no hubiera sucedido*, como si estuviera sucediendo ahora. *Es decir, como si no sucediera nada.* (Aira, *La costurera y el viento* 30)

Para el caso de estas dos citas, será necesario observar los metatextos de *Cumpleaños* y *Diario de la hepatitis*, pues en estos casos se refieren solamente a su propuesta de mundo, aunque un lector especializado en Aira note estos paralelismos. El silencio sigue ahí a pesar de las huellas en forma de repeticiones: la sintaxis (algo que es, pero no es), lo enlazado con lo encadenado, el paralelismo entre el contar y lo acontecido, entre otros. En este caso, la relación intratextual solamente puede ser observada por una especie de lector implícito transversal, es decir, como si toda la obra de Aira fuera una estructura condicionada a experimentar un círculo inagotable al ir y venir de una novela a otra. Por ejemplo, historias que no fueran historias, también algo que sucedió, pero como si no hubiera sucedido, aunque se trate en el segundo caso de un viento enamorado de una costurera. La broma que se repite en la selección y filiación de la información narrativa en los textos de Aira se basa en la inversión del encadenamiento, por momentos, como una especie de retruécano en sus entramados: encadenar

lo que ya sucedió, es decir, lo que puede ser anticipado porque son estrategias aprendidas en el proceso de escritura de Aira, el cual, a su vez, involucra el silencio de la lectura. No obstante, es necesario aclarar que existen matices distintivos entre ambos textos citados: no son iguales las posiciones de sus narradores (niveles narrativos), tampoco los tiempos de la enunciación y los enunciados. Nuevamente, el lector e-lector no puede no escoger y esto lleva a los comentarios críticos a enlazarse con otras citas y no con la totalidad del texto, lo cual aumenta los silencios.

García Díaz, por su parte, tiene un comentario interesante, en el prólogo de *César Aira en miniatura*, que aclara perfectamente este comportamiento de un texto a otro por parte del escritor argentino. Para García Díaz, “nada es definitivo ni en el procedimiento ni en el resultado, pareciera como si quisiera acercarnos al ‘continuo del pensamiento, que no es el mismo que el continuo de la lengua. Es casi lo contrario’” (13). El círculo de lo implícito a lo explícito y la reconfiguración de estos en otros textos permite que nada sea definitivo en la obra de Aira. No es propio solamente del ámbito crítico literario esta observación sobre un proceso, el mismo narrador de *La costurera y el viento* reafirma sus curiosidades antes de iniciar el relato del viaje de la costurera: “¿Qué proceso? Uno que no tiene nombre, ni forma, ni contenido. Ni resultados. Si me ayuda a sobrevivir, lo hará como habría podido hacerlo un pequeño enigma, una adivinanza. Creo que siempre debe quedar ese extraviado punto intrigante para que un proceso se sostenga en el tiempo” (Aira, *La costurera y el viento* 10). Ese punto extraviado e intrigante, que queda sostenido en los textos de Aira, se basa en la mayoría de los casos en la producción de un secreto para el lector, un enigma que emerge, pero no se resuelve. Se trata de un remate abrupto tan parecido a una broma, misma que a veces parece ser ya conocida, pero es contada como si fuera algo nuevo. Y, al final, sin importar esta repetición, esta resulta tener un impacto, como en los finales de *La guerra de los gimnasios* (1987), *El congreso de literatura* y *El pequeño monje budista* (2005), por mencionar solo algunos casos con un giro abrupto en el final de la trama.

Estos silencios que se manifiestan, pero no siempre se explican o son uniformes en los textos de Aira, tienen sus grados de intromisión. Por ejemplo, en *El congreso de literatura* encontramos una sorpresa colosal (similar a *La guerra de los gimnasios*). El científico que intenta clonar a Carlos Fuentes se da cuenta, en compañía de Nelly, de la aparición de unas criaturas:

Al asomarnos, lo vimos. Era tan asombroso que me llevó un tiempo asimilarlo. Por lo pronto, la alarma se justificaba, de sobra. No sé bien cómo describirlo [...]. Y de las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules [...]. Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la intromisión de otro argumento, por ejemplo, el de una vieja película barata de ciencia ficción. (Aira, *El congreso de literatura* 65)

Bien podría tratarse de alguna de las irregularidades del estilo confesado en *Cumpleaños*, pues la perspectiva del narrador, con base en su punto de vista perceptual, nos daría por sentado que Carlos Fuentes debería ser clonado en la trama, pero como la tradición del científico loco, lo impredecible —el desastre innato en sus planes— o, bien, lo irregular del estilo de Aira, siempre está al acecho: la realidad de ese mundo le juega, digamos, una mala broma en sus planes. Aun así, el sembrado del color de la corbata dará razón de otro argumento posterior que también podría hacer pensar en la escritura automática retratada por el narrador: la “avispa”, “simplificación abusiva” (Aira, *El congreso* 36) extrajo la célula de la corbata de Carlos Fuentes, pero no la sangre de este para clonarlo; de ahí que los gigantescos monstruos tengan el color azul como un rasgo distintivo en el final de la novela. No obstante, esto solo lo sabemos por la perspectiva del personaje de César Aira, el científico loco: “Ya dije que el color y la textura de los gusanos era lo más llamativo en ellos. Fue lo que me dio la punta del ovillo de la explicación” (Aira, *El congreso* 70). Solo a través del comentario crítico, la explicación de César Aira personaje como lector de sus errores científicos aclara las dimensiones colosales de los gusanos, vuelve explícito el misterio de los gusanos. Sin embargo, esta elección ocurre frente a un hecho narrado y no frente a un acto metaliterario, aunque podemos encontrar una relación intratextual: así como el científico ensaya sus errores, el escritor de *Cumpleaños* y *Diario de la hepatitis* repite este esquema de volver

explícito lo implícito. A pesar de ello, en el caso de *Congreso de literatura*, ocurre como parte de su mundo y no como un proceso de expansión textual, tal como lo siembran los metatextos de estas otras dos novelas.

Tomemos, en un nivel de lo implícito, el caso de *La guerra de los gimnasios*, en el cual ocurre algo similar cuando Ferdie se encuentra escuchando el discurso de Hokkama. Poco después de descubrir que el cerebro en la caja de vidrio es el suyo y caer al vacío vestido de mujer (paralelismo con Nardo, personaje de *Las noches de Flores* vestido de monja) surge otro acontecimiento abrupto cuando el cerebro en cuestión irradia una luz y Chin Fú empieza a crecer de nuevo hasta llevarse a Ferdie en su hombro. Ferdie le pregunta a Chin Fú una vez que aparece una liebre del final de la novela y esta se aleja por el cielo:

—¿Cómo se hizo crecer de golpe?

—No fue mérito mío. Simplemente debía crecer en ese momento; es un movimiento en dos direcciones.

—¿Entonces no fueron los demonios del Hokkama los que lo redujeron?

—¡Por supuesto que no! Jamás habrían podido. Sucede que yo naturalmente me reduzco, durante unas horas, una vez cada mil años, y justo tocaba hoy. (Aira, *La guerra de los gimnasios* 137)

Lo aparentemente automático en la escritura de *El congreso de literatura* es “natural” para Chin Fú, aunque tiene una explicación: justo en ese día de los mil años de dicho ciclo, pero esto está silenciado en toda la trama hasta que el personaje de Ferdie, como lector de esta realidad, realiza la pregunta y recibe el comentario de Chin Fú, corrigiendo de esta manera la filiación de la información del otro personaje, el cual creía en el poder de los demonios. Sin embargo, los condicionamientos del lector implícito son distintos. Mientras en la novela del científico loco la información depende del punto de vista perceptivo de su narrador, es decir, las omisiones de su forma de tematización, en *La guerra de los gimnasios* se accede por el diálogo entre el gigante y el actor de teleteatro que había explicado la realidad sin entender los silencios de Chin Fú.

No obstante, ¿qué hace que cada novela, en sus relaciones intratextuales con base en el doble movimiento de lo implícito/explicito, se extienda como variaciones de un esquema similar que condiciona también la elección de la lectura en otros textos? Por parte de la teoría de Lisa Block de Behar no hay respuesta, o al menos no existe una precisión de otros mecanismos macrodiscursivos. Frente a esta incógnita, además de la filiación de la información narrativa como mecanismo de lo implícito vuelto explícito, proponemos la descripción como parte de las operaciones del código silencioso del que habla la autora de *Una retórica del silencio*. Luz Aurora Pimentel, en *El espacio en la ficción*, la define como un fenómeno de expansión textual cuya función consiste en equivaler una nomenclatura y una serie predicativa y además señala que “de este modo, la descripción como un *todo*, ordenado de acuerdo con el esquema propuesto por un modelo preexistente, se nos presenta como un sistema, dentro del cual todas sus partes constitutivas se interrelacionan para constituirse en un todo signifiante” (Pimentel 72). Sin embargo, esta definición se desarrolla en cada caso particular, dentro de un texto, no así por medio de una relación intratextual. Esto deja un campo interesante para el análisis de conceptos como el *pantónimo* y la *isotopía* (otra forma de repetición semántica, útil para la relación entre lo implícito y lo explícito) respecto a la expansión de un texto a otro, principalmente cuando hay elementos metaliterarios presentes en la disposición de los hechos narrados.

Es importante recordar cómo César Aira tiene una estrategia de escritura parecida a la matrioska, por ejemplo, en *La prueba* (1992). En esta novela, la narración cumple uno de los rasgos del arte poética implícita en Aira, la de las líneas que se conectan, el todo enlazado hacia ningún lado que, irónicamente, ya sucedió: “Marcia iba de sorpresa en sorpresa. De la sorpresa pasaba a la sorpresa dentro de la sorpresa” (Aira, *La prueba* 33). ¿Y qué es una matrioska sino la sensación del vacío dentro del vacío, la sorpresa y broma que no termina, que más bien va hacia otra sorpresa, incluso en un acto ya conocido (como el narrador de *Los dos payasos*, novela publicada en 1995), ser para no ser después? Esto puede constatare con comentarios que reflexionan sobre el papel de la literatura como objeto ontológico y epistemológico: “El saber viene por la vía de las novelas, claro, pero no exactamente de ellas. No son el anclaje, eso sería esperar demasiado de ellas; se sostienen en

el vacío, como todo lo demás. Pero están, existen: no puede decirse que hay un completo vacío” (Aira, *Los fantasmas* 119). En el ejemplo anterior, el metatexto que vuelve explícita la vía del saber por medio de las ficciones no depende de una cita, sino de la architextualidad: los géneros literarios. Cabe preguntarse, a partir de estas marcas en los textos de César Aira, ¿dónde empieza y termina una novela? O bien, ¿dónde comienza y termina la obra de un autor si esta se reconfigura por medio de una relación intratextual basada en la repetición de estrategias y técnicas desde sus narradores y personajes? Dentro de una novela de Aira encontramos otra novela y, dentro de esa novela, él y los narradores nos llevan a otras novelas suyas. De cierta manera, así como Kafka es creador de sus precursores (Borges), Aira es creador de sus novelas precursoras, no en el sentido estricto del escritor, sino como lector de su misma obra implícito (silencios) y explícito (metatextos) mediante la relación potencial de una obra con otra.

El término que puede detallar mejor esta expansión textual, cuando afecta notablemente a la trama, es el *pantónimo*. La legibilidad de los textos de Aira se logra por la repetición de una poética implícita, de tal manera que podemos agregar lo siguiente:

El pantónimo, a la vez que subraya el sistema configurativo del enunciado descriptivo (tiende a ocupar los márgenes, del inicio o del final de la descripción), focaliza el sentido global del sistema, desencadena las estrategias de retrospección y de prospección de la lectura y asegura, por su memorización permanente y su función anafórica, la legibilidad del texto. (Citado en Pimentel 25)

Se trata de una permanencia léxico-semántica, abre y clausura un orden semántico común en la descripción. Podríamos dejar este término en el nivel de los rasgos físicos o psicológicos de personajes y objetos, pero, en cuanto un narrador repite ciertas características que producen un recuerdo en el lector, sobre todo si nos encontramos ante un lector que conoce la obra de César Aira, la retrospección y prospección va más allá de un solo texto. La poética de Aira se vuelve explícita en los metatextos o en los comentarios que se acercan a la metaliteratura o la crítica del arte, pero esta se manifiesta de manera implícita como silencios en la filiación y selección de la información narrativa con base en cada lector implícito que condiciona la lectura de sus textos. La permanencia léxico semántica se traslada al nivel de una poética implícita de texto a texto y esto se logra mediante una repetición, entendida como lo plantea Lisa Block de Behar:

El discurso repetido se tiene a sí mismo como primer referente. Toda repetición supone un reconocimiento dual, la apreciación simultánea de dos expresiones entre las que se verifica una relación de identidad: la expresión presente se entiende en función de una expresión anterior, que forma parte del mismo discurso o de otro discurso con el que se contextualiza. (107)

De esta manera, la autorreferencialidad que se plantea en el juego de un texto narrativo, como el caso de César Aira, de manera individual o intratextual, requiere de una estrategia de silencios en la que la repetición expande y recontextualiza todos estos elementos, por ejemplo, la escritura o las bromas, siempre en función de la filiación y selección de la información narrativa: sus narradores y personajes o, en dado caso, su trama.

Para entender este diálogo intratextual en el círculo hermenéutico de lo implícito/explicito, el cual orienta la lectura de la obra de César Aira, basta con observar los siguientes dos ejemplos:

Mi defecto principal, del que se deducen todos los demás, es la *falta de ritmo estable y previsible*, en el que los hechos y las ideas fueran encontrando su lugar. Si lo tuviera, no importaría que hubiera *huecos* aquí y allá, porque *se llenarían por sí solos*. Una ignorancia puntual, una inexperiencia: sería hasta gratificante sufrirlas, para comprobar qué bien las colmaba el curso mismo de la existencia (me haría sentir que la vida merecía ser vivida, con todas sus enseñanzas). (Aira, *Cumpleaños* 23)

Después de todo, un *chiste* que se prolonga demasiado también va a tener un desenlace *precipitado y desprolijo*.⁵ (Aira, *El pequeño monje budista* 79)

Notamos nuevamente, por la repetición en el mismo texto y en otros a manera de paralelismos, cómo en *Cumpleaños* se crea una unidad semántica basada en la irregularidad, lo impredecible y poco estable del estilo de un narrador, los huecos se llenan por sí solos en la creación de una constante: la falta de un ritmo estable en un texto, pero estable en el sentido intratextual. Este metatexto nuevamente reconfigura lo implícito de

una poética en su escritura. Por esta razón, podemos comparar esta descripción de cómo escribe (irregular o sin ritmo) con el final de *El pequeño monje budista*. Inmediatamente después de la frase que se refiere al chiste, el final se acelera y, al igual, como lo sentencia el narrador de *Cumpleaños*, el desenlace termina de manera precipitada, muy similar al caso de *Congreso de literatura* y *La guerra de los gimnasios*. Sin embargo, como diría el narrador de *Los dos payasos* respecto a una cualidad de los chistes, “eso es algo que nunca hay que hacer con un chiste, así que trataré de pasar al costado de la explicación” (Aira, *Los dos payasos* 20). Las explicaciones sobran en los finales de los relatos de César Aira, es como si en ese abrupto final comenzara una nueva novela: una aventura más en el proceso de escritura y la apuesta que hay en ellas para entender lo aparentemente impreciso en sus narraciones. Sin embargo, estas repeticiones se convierten en huellas (marcas) que nos llevan a otros textos, ya sea de manera autotextual (dentro del texto) o intratextual (hacia los otros textos de Aira). Y en estos movimientos permanece el círculo hermenéutico de lo implícito/explicito. Sin repetición, no hay poética ni retórica, aunque se trata del silencio.

Guiños para un arte poética en Aira: *Diario de la hepatitis*

Sin duda, los juegos metaficcionales por medio de la intratextualidad en la obra de César Aira son parte central para crear un horizonte de interpretación adecuado dentro de los muchos extrañamientos que pueden presentar sus novelas al lector, principalmente desde el metatexto dentro de la ficción. Alexandra Saavedra Galindo señala con acierto que “la autoconciencia manifiesta en las obras metaliterarias puede presentarse ya sea porque el personaje es consciente de su condición de personaje o bien porque exista una conciencia del autor dentro del texto” (135-136). En el caso de *Diario de la hepatitis*, existe esa percepción de sus actos narrativos y se reflexionan conforme el lector avanza en la lectura de esta obra: los contenidos de los temas, el lenguaje como postergación de lo imposible, la entropía como lenguaje, el olvido de la lectura, la repetición, la prosa como paréntesis de algo, la ficción como dispositivo, los finales abruptos, la aparente desviación de una trama central, por mencionar algunos de los tantos aspectos que aparecen en este texto breve de César Aira.

La primera reflexión en *Diario de la hepatitis* aparece a la par de un motivo de la obra de Aira: el pájaro que canta —quizá de todas las obras del escritor— se presenta mediante la descripción con mayor detalle de la presencia de este animal como extensión de las miniaturas que aparecen en distintas historias. Al día siguiente de estas descripciones en el diario, sobre los deseos de escritura del narrador, este se enfoca en una discusión entre el fondo y la forma:

Fondo y forma. Unidad de los opuestos. Meditación, zazen... Meditar es importante, de acuerdo... Pero, ¿sobre qué? ¿Por qué todos hablan de la meditación sin dar pistas sobre los temas? No lo entiendo. No lo acepto, no puedo, es más fuerte que yo. ¡Lo que importa son los contenidos!, grito en mi desconcierto sin objeto, literalmente sin contenido.

Pero cuando todos los contenidos se revelan fútiles, pasajeros, vacíos... Y eso no tarda en suceder [...]. Lo único que puede seguir pareciendo serio, lo único que sostiene la comedia, es la forma, la etiqueta, el cascarón. (Aira, *Diario de la hepatitis* 526-527)

Es interesante la relación que señala el narrador entre la escritura y el zazen, una meditación que se realiza en una posición similar a la de estar sentado, como la imagen típica de acto de escritura. La ironía está marcada en el acto de la meditación y sus enunciados: lo que importa son los contenidos, pero pareciera que su acto de escritura no lo tiene del todo, que queda la cáscara, es decir, la estructura implícita que condiciona el contenido. El narrador termina este pasaje dándole continuidad a su deseo por escribir el Taladro, con una imagen sobre su metamorfosis como pensador: pasa de ser un pájaro a una lombriz. El cascarón como forma se rompe, evoluciona, justo como la lluvia que comienza cuando él termina el fragmento del jueves de su diario.

En este punto del análisis, es importante retomar a Noé Jitrik, en *Los grados de la escritura*, y señalar que este entiende a la escritura como un fenómeno de tres posibilidades: actividad, práctica y verbo. A partir de este señalamiento, concluye que se trata de un acto realizado por un sujeto y, por lo tanto, la escritura es un

acto de saberes: saber escribir y saber de escribir. En el primer caso, se trata del sujeto consciente del acto, como sucede con el narrador de *Diario de la hepatitis*: “En otras palabras, es escritor quien sabe lo que hace mientras lo hace, hasta sus últimas consecuencias” (Jitrik 18). Por otro lado, el saber de escribir es distinto, no se trata solamente de la consciencia del acto, sino de un conjunto de saberes que permiten esa metamorfosis que surge del cascarón al ave y, en consecuencia, a su canto: experiencia, conocimiento y posibilidad. El primero se refiere a un conjunto de imágenes propias del sujeto que aspiran a ser transmitidas, en Aira no solo se trata de la experiencia del autor, sino de las imágenes de sus narradores cuando tienden a la metaliteratura, por ejemplo, la narradora de *El volante* (1992), al tomar su experiencia y las ajenas para la publicidad de su taller, a través de un mensaje a sus narratarios en el que comienza a hablar de otro tema y debe repetirse para retomar el hilo inicial: “Creo, creo, creo que me equivoqué otra vez. ¡Otra! Ya estoy acostumbrada. Se me ha vuelto una segunda naturaleza” (Aira, *El volante* 338). En el caso del conocimiento, este comprende el aprendizaje de la cultura y su expansión para la transmisión de este, los referentes que permiten la creación de un mundo posible a partir de las reiteraciones, pues, como señala Block de Behar, “sin repetición no hay cultura” (95). Por último, la escritura como un saber de posibilidad se entiende por un orden de retóricas (formas, estructuras y architextualidad) (Jitrik 20) en sí, lo que generalmente transgrede las obras de Aira, por ejemplo, un texto de dieciséis páginas comentado como novela: el caso de *Diario de la hepatitis*.

Más allá de la discusión de los géneros literarios desde su architextualidad, lo que marca esta obra es una especie de arte poética implícita que guiará muchos de sus otros relatos, pero que el diario convierte en diferentes metatextos que servirán como un catálogo de cascarones a lo largo de los contenidos silenciosos de las demás obras de Aira. Al retomar la tercera característica del saber de qué escribir (siguiendo a Jitrik), la posibilidad, podemos observar cómo la consciencia del acto mismo puede convertirse en una experiencia de quien narra. El lenguaje como rubro de postergación de lo imposible aparece en las anotaciones de un jueves cuando el narrador menciona: “Hay un solo rubro en el que este mecanismo se da en efecto, y con una eficacia absoluta: el lenguaje” (Aira, *Diario de la hepatitis* 528). Y para explicar el lenguaje tiene que valerse de uno que vuelva explícito los contenidos que reflexiona. El narrador cuestiona (medita) las intenciones pedagógicas en la transmisión de conocimiento porque el saber y el enseñar tienen una brecha caótica entre sí, lo cual da como resultado una postergación de lo imposible por medio de pedagogías. El lenguaje es el único efectivo, pues todos los seres humanos lo han practicado. En el caso de la narrativa y los demás géneros, es el mundo donde habitan, no es posible vivir sin relatos y estos no son todo el tiempo denotativos, sus lectores implícitos nos convierten en lectores e-lectores. Alexandra Saavedra menciona sobre *Diario de la hepatitis* que, “en ese sentido, el innominado personaje del diario, en su función de crítico literario, no pretende otra cosa que orientar al lector sobre las dificultades del oficio, esto es, hablar sobre los conflictos inherentes al proceso de creación a los que alude Dotras” (144). La autora retoma las observaciones de Ana María Dotras, en *La novela española de metaficción*, y concretamente podemos observar la fundición del arte con el crítico, como menciona Dotra, y su relación con los aspectos formales de la creación literaria.⁶ Esta llamada *fundición* es similar a la de los saberes tratados por Jitrik.

Los aspectos señalados por Dotras aparecen de forma explícita en un apartado escrito en una medianoche y en otro de un sábado, en el diario de *Diario de la hepatitis*. En el primero, a pesar de haber dejado claro sobre escribir el texto del Taladro, el narrador se cuestiona: “¿Escribir? ¿Yo? ¿Volver a escribir? ¿Escribir libros? ¿Escribir una página?” (Aira, *Diario de la hepatitis* 530). Es interesante cómo el narrador es autoconsciente del acto de escritura y que es crítico de sí, pero a su vez separa por medio de sus categorizaciones el escribir con propósito, a diferencia del diario. Y esta es una paradoja ya reflexionada por parte de Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, cuando se refiere al recurso del diario, pues el escritor escribe cuando no está siendo escritor, como sucede en el pasaje citado anteriormente. Blanchot señala que “el Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto” (22-23). *El diario de la hepatitis* funciona como un texto lleno de metatextos en el que la obra de César Aira se reconoce a sí misma entre todas las metamorfosis que ocurren a nivel intratextual,⁷ es

decir, es un mosaico de lo explícito de su propuesta de lectura y escritura que debe reinterpretarse a la luz de lo implícito en su narrativa. Por ejemplo, después de esta negación sobre la posibilidad de escribir, el narrador medita acerca del tema de las actividades con forma de ritual:

Un alto porcentaje de nuestra actividad mental está dedicada a funciones relacionadas con la supervivencia más estricta: mantener el equilibrio, evitar choques, coordinar movimientos, atender llamados de atención... Liberada de esas funciones, la mente podría expandirse, alcanzar límites nuevos. (Aira, *Diario de la hepatitis* 530)

El narrador critica cómo el hábito libera con su automatismo, pero, a su vez, no deja paso a la autonomía del pensamiento. En algunos ámbitos tiene su ventaja, pero no expande los límites ni crea nuevas funciones. ¿No es así, acaso, la narrativa de César Aira?, ¿una que rompe con el automatismo de los géneros y las convenciones de la literatura mediante una estrategia paradójica como la repetición de elementos desde lo implícito a lo explícito y viceversa? Otras novelas, aparte de las analizadas en el apartado anterior del presente texto, como *Las conversaciones* (2007), *El divorcio* (2010), *El volante* (1992), *La confesión* (2009) o *La cena* (2010), muestran una ruptura con la construcción clásica de la trama o incluso se alejan del título que les da nombre, como el caso de *La cena*, que tiene una invasión zombi resuelta de forma irónica: su protagonista solo tenía que mencionar el nombre de los muertos para hacerlos regresar a su tumba y, de esa manera, deshacerse de ellos.

Otro aspecto importante, en la consciencia del narrador (expresada en forma de metatextualidad) acerca del acto de la escritura, es la construcción de la trama y el fenómeno de la repetición, ambos fenómenos narrativos presente en esta obra de César Aira: “Preferiría no hacer nada, nunca, que tenga un objetivo” (*Diario de la hepatitis* 531). El narrador se niega a escribir al inicio de este apartado del día sábado porque la escritura exige siempre un proyecto, por lo tanto, el futuro termina disolviendo al presente y la solución que propone radica en volver al proyecto en lugar de ir hacia él, que el pasado disuelva mejor al presente: “Toda forma cultural comporta así una síntesis temporal: la transgresión del pasado-un tiempo que va más allá de sus límites- al actualizarse” (Block de Behar 95). La propuesta de un lector implícito transversal, a manera de poética, permite entender estas actualizaciones de los comentarios que vuelven explícito lo que está implícito en otros relatos suyos, pero crean paralelismos. Por ello, el narrador de *Diario de la hepatitis* concluye que sus trabajos, como el del Taladro (inconcluso, en palabras del narrador), no deberían tener un objetivo (Kant le llamaría *finalidad sin fin*, a propósito de las historias que no son historias, como en Aira), similar a como ocurre en sus demás novelas, por ejemplo, en *El divorcio*, en la que solamente el estado civil del narrador es importante al inicio y los demás encuentros con otras personas, al narrar su vida, desplazan por completo el título de la obra (similitud con la narradora de *El volante* cuando pierde el hilo de su volante, el que va a leerle a sus posibles narratarios).

Sin embargo, en un apartado del día miércoles, justo después de su crítica al *Ulises*, de James Joyce, toma otro rumbo en sus juicios hacia la lectura de aquello que cuenta con un procedimiento: no es necesario leerlo y así concluye el narrador de *Diario de la hepatitis*. No aclara por qué y deja este cuestionamiento al lector. Después de esa crítica, se menciona un fenómeno artístico relacionado con la función poética del lenguaje, es decir, la repetición:

Hay pájaros imitadores. ¿Habrá pájaros inimitables? Quizás es todo lo que se proponen ser. Quizás todo lo que estamos oyendo son maniobras armónicas para hacer imposible la imitación. Complicaciones raras para desorientar al imitador. Si esa es la repetición, la repetición no es una torpeza: es el truco más sutil. (Aira, *Diario de la hepatitis* 533)

El pájaro es un motivo tanto de esta novela como en el resto de la obra de César Aira, es un símbolo de la poesía entendida como creación. El narrador no se refiere a la repetición de manera general, sino a la repetición con un sentido de complicaciones, como si su forma de escribir fuera un pájaro imposible de imitar, una gran broma o el secreto de un secreto. La desorientación (algo sin objetivo) y el hecho de observar la intratextualidad como una forma de repetición en toda la obra de Aira pueden sintetizarse en dicho apartado de este diario, el cual hace evidente los silencios de las otras obras mediante los metatextos dentro de la ficción.

Lo anterior lleva al narrador, como consecuencia, a llegar a escribir un apartado en un día lunes acerca de la literatura como dispositivo. Giorgio Agamben, además de agregar algunos aspectos sobre el dispositivo, lo define como

un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. (8)

Agamben aclara que el dispositivo tiene siempre una función de estrategia, por lo tanto, posee una relación íntima con el poder, pero, además de estas relaciones, este también las extiende con el saber. Sin embargo, el lugar de la enunciación del narrador es el de la ficción, la consciencia del acto de escritura, razón por la cual es necesario observar cómo se comporta su genealogía literaria, es decir, la emergencia de textos y la construcción de una recepción a través de la crítica.

El narrador, tras algunas entradas en las que revisa a sus escritores favoritos y el poder de los malentendidos, los equívocos que fabrican cultura a través de la intencionalidad de los receptores que dominan el presente, afirma que “vale más la transformación que la persistencia de la esencia” (Aira, *Diario de la hepatitis* 537). Después de admitir su error de querer ser Lautréamont, en la entrada de un lunes retoma un aspecto que bien podría relacionarse con una observación de Roland Barthes acerca de la segunda memoria de la escritura:

Cuando se habla de la segunda conciencia, la “conciencia de la conciencia”, y de la tercera, y la cuarta... No puedo dejar de pensar que el modo de detener esa escalada es crear una ficción, un dispositivo como los de la Literatura, que sirva de escenario, laboratorio, estadio final, de todos los infinitos. (Aira, *Diario de la hepatitis* 537)

Barthes afirma en *El grado cero de la escritura* cómo las palabras tenían una segunda memoria que se prolongaba entre las nuevas significaciones y por ello la escritura ejercía un acto de libertad, a pesar de quedarse preso en las palabras de otro o en las del mismo autor (Barthes 24-25). La ficción en César Aira funciona como un dispositivo cuya estrategia relaciona los saberes de los narradores y personajes a partir de un acto consciente que convierte a la narración en una gran broma reflexiva sin otro objetivo que su misma referencialidad; no se trata tanto del libro que vendrá. La intratextualidad es su laboratorio. El hecho de que se repitan algunos esquemas narrativos o elementos mencionados en una novela y luego se extrapolen a otra obedece a esa mirada al pasado, justo como lo menciona en el *Diario de la hepatitis*.

Finalmente, José María Pozuelo Yvancos, en *Poética de la ficción*, llama *naturalización* “al pacto de ocultación de la discursividad para que la historia aparezca ante nuestros ojos como mundo y no como lenguaje, con la lógica propia de las construcciones de la realidad” (236). Similar a Cortázar, autor que Yvancos analiza, aunque con otras estrategias, César Aira se aleja de este pacto, ya sea mediante herramientas metaliterarias, como sucede con las de *Diario de la hepatitis* o *Cumpleaños*, o llevando dichas reflexiones al plano de la naturalización. Por esta razón, a partir de las observaciones anteriores, *Diario de la hepatitis* tiene algunos signos de una poética del autor respecto a la repetición, la literatura como dispositivo, la necesidad de combatir la segunda memoria de las palabras, la ausencia de objetivo y la desnaturalización de una genealogía literaria, pues los silencios orientan la lectura de los textos de Aira, obedecen a una lógica que rastrea textos como imitación de un esquema, alejándose de ellos, para luego producir el pacto de ocultación en una obra que se comportaría como una línea que, “si existiera, sería un fenómeno más agregado al mundo” (Aira, *Diario de la hepatitis* 541). Sin embargo, para poder observarlos (o escucharlos), es necesaria la metatextualidad que haga explícito ese código; no obstante, no se agota así, se vuelve infinito en su laboratorio, por eso es que se trata de un círculo hermenéutico.

A manera de coda frente a una gran broma en miniatura

El fin de nuestras anteriores reflexiones consistió en trazar un esbozo del comportamiento intratextual en la obra de César Aira y también en identificar en obras individuales, como el caso de *Las noches de Flores* o *Diario de la hepatitis*, el funcionamiento del silencio desde la perspectiva de Lisa de Block de Behar, entendido como un código implícito que se hace explícito a través de la práctica del metatexto. Sin embargo, la propuesta teórica es limitada cuando se le enfrenta a un nuevo corpus y es necesario aclarar elementos de esta retórica del silencio desde la teoría de la intertextualidad y la narratología para el caso de la narrativa. Lo que constituye a esta expansión textual de un texto a otro, como señala Pimentel, tiene que ver con la filiación del enunciado descriptivo, es decir, la repetición de semas que crean paralelismos y que dan cohesión a la obra de Aira, de tal manera que, por medio de una función anafórica (condicionamiento), el lector pueda participar en las estrategias de un texto para acercarse al resto, ya sea por retrospección o prospección, en el caso de la perspectiva de la trama y los ecos en otras del mismo autor. En otras palabras, la lectura de las novelas de César Aira se comporta por medio de desplazamientos de un lector implícito transversal: hay retornos y reconfiguraciones que se dan a partir de nuevos contextos de lo ya experimentado y que son publicados como objeto en nuestra realidad y puedan realizar plenamente por medio de su lectura.

Sin embargo, al haber gran cantidad de obras publicadas por este escritor argentino, nuestro ejercicio amerita revisar más variaciones para afinar este trabajo crítico, sobre todo en el juego de las matrioskas (recordemos a Marcia en *La prueba*, la sorpresa dentro de la sorpresa, sin olvidar lo que sucede al final con las chicas punk). El corpus de este análisis es pequeño en comparación con todas las obras publicadas del autor y, por esta razón, es necesario revisar si las constantes mostradas en él se repiten, así como las variaciones que cada novela tiene con respecto a las demás. Una alternativa metodológica para esta gran cantidad de novelas son las propuestas de interfaces desde las humanidades digitales, en las que puedan convertirse en datos todas las novelas de César Aira para identificar vectores con su respectivo contexto, ya sea a través de lenguaje de programación, como Python o Voyant Tools, que permitan evidenciar este análisis en un corpus mucho más grande y con la capacidad de ser visualizado de otra manera.

Una de las sorpresas con las que podemos encontrarnos en futuros trabajos es la lectura de Aira desde otros géneros y no solo desde el narrativo. Como dice el narrador de *Cumpleaños* “lo mío tenía algo de idea fija [...]”. A un buen escritor siempre le van a poder encontrar excusas; al malo ninguna le sirve” (Aira, *Cumpleaños* 39). Por esta razón, compartimos estos apuntes en torno al silencio narrativo como un juego de presencias y ausencias (huellas narrativas) de algunas de sus novelas, las cuales encuentran muchos puntos en común, aunque configuradas de diferente forma, dependiendo el mundo posible fabricado por sus narradores. Cada excusa con los textos de César Aira es una huella que nos lleva a otras preguntas en este juego o broma bastante pesada que llamamos literatura.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Traducido por Mercedes Ruvituso, AH, 2014.
- Aira, César. *Las noches de Flores*. Mondadori, 2004.
- . “El volante”. *Diez novelas de César Aira*. Prólogo y selección de Juan Pablo Villalobos, Mondadori, 2019, pp. 301-371.
- . *El congreso de literatura*. ERA, 2004.
- . *La costurera y el viento*. ERA, 2007.
- . *Los fantasmas*. ERA, 2010.
- . *La guerra de los gimnasios*. Emecé, 2006.
- . *La prueba*. ERA, 2002.

- . *Parménides*. Mondadori, 2006.
- . *Los dos payados*. ERA, 2001.
- . *El pequeño monje budista*. ERA/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- . *Cumpleaños*. ERA/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- . "Diario de la hepatitis". *Diez novelas de César Aira*. Prólogo y selección de Juan Pablo Villalobos, Mondadori, 2019, pp. 523-541.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Traducido por Nicolás Rosa. Siglo XXI Editores, 2000.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Introducción de Anna Poca. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, 1992.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Siglo XXI Editores, 1994.
- "Cesar Aira en Off the Record". YouTube, cargado por Álvaro G., 3 de marzo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=UpNFYxTgibg&t=643s>
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Ediciones Jujar, 1994, pp. 29-30.
- Gadamer, Georg. *Verdad y método I*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, 1999.
- García Díaz, Teresa. "Prólogo". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Universidad Veracruzana, 2006, pp. 9-19.
- García Díaz, Teresa y Juan Pablo Villalobos. "Para leer a César Aira". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, coordinadora Teresa García Díaz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 141-168.
- Gutiérrez-Hibler, Jonathan. *El silencio narrativo: un acercamiento a la narrativa latinoamericana contemporánea*. Res Pública, 2015.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Manantial, 2000.
- Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Cátedra, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores, 1998.
- . *El espacio en la ficción. La representación del espacio en textos narrativos*. Siglo XXI Editores, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Síntesis, 1993.
- Saavedra Galindo, Alexandra. "Juegos metaficticiales en *Diario de la hepatitis* de César Aira". *Cuadernos Americanos*. Nueva Época, vol. 1, núm. 143, 2013, pp. 135-147.

Notas

- * Artículo de investigación
- 1 Para mayor detalle del funcionamiento del silencio en la narrativa, sus vías positiva y negativa, véase *El silencio narrativo: un acercamiento a la narrativa latinoamericana contemporánea* de Jonathan Gutiérrez-Hibler.
- 2 En el mismo libro, *Una retórica del silencio*, Lisa Block de Behar resalta cómo el lector no puede no elegir, se mueve en los silencios del texto, participa en la selección e información mediada por el mismo (63).
- 3 La diferencia entre perspectiva y punto de vista en este trabajo parte de las observaciones señaladas por Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, cuando define al segundo como una forma de tematización de la perspectiva, es decir, una perspectiva (por ejemplo, la del narrador) puede contener varios puntos de vista (97).
- 4 Las cursivas son más para resaltar el vínculo con el encadenamiento ya señalado y los paralelismos, como otra forma de repetición.
- 5 Léase el fragmento citado más arriba de *Cumpleaños*.
- 6 Dotras da una serie de aspectos formales de la creación literaria por parte de los narradores en sus respectivos mundos: relación entre el artista y la obra, el proceso de creación, la interacción del texto con el lector, el cuestionamiento de las convenciones literarias, entre otros, los que aparecen como constantes en esta obra de Aira y en varias de su autoría. Véase Dotras (29-30).
- 7 Fernando Villagrán entrevista a César Aira en el programa *Off Record*. Villagrán le señala que la improvisación parece ser lo que manda en su estilo, pero el escritor argentino menciona su método de una página diaria: "Mis novelas son

una especie de diario íntimo, de mi vida, pero que yo lo voy metiendo dentro de un argumento o idea que he pensado antes” (“Cesar Aira en Off the Record” minuto 8).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Gutiérrez-Hibler, Jonathan. “Silencio y repetición en la narrativa de César Aira: apuntes para un juego intratextual desde la metatextualidad”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 28, 2024, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdl28.srnc>