

«Un toque de azar absoluto»: sueño y relato en César Aira

*«Un toque de azar absoluto»: dream and story in
César Aira*

Dr. Juan José Guerra

Recibido em: 10 de janeiro de 2025

Aceito em: 20 de março de 2025

doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i30p259-281

Juan José Guerra es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS), donde se desempeña como docente de Teoría y Crítica Literaria. Es también Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha realizado una estancia de investigación en la LMU München. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0492-9637> Contato: jjguerra89@gmail.com Argentina

Palabras clave: César Aira; Literatura argentina contemporánea; Sueño; Espacio; Surrealismo.

Keywords: César Aira; Contemporary Argentinian Literature; Dream; Space; Surrealism.

Resumen: El trabajo analiza la potencia inventiva del sueño en las ficciones de César Aira. En ellas, el sueño se convierte en modelo para la escritura de “relatos puros” que se sustraen al reino de la explicación. Pero no se trata —en novelas como *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* o *Un sueño realizado*— de sueños prestigiosos sino, por el contrario, de sueños menores, banales, casi ridículos. Despojado del prestigio simbólico que podía tener en la tradición borgeana y la literatura fantástica, el sueño en las novelas de Aira entabla un tipo de diálogo con la vida despierta que produce, entre otras cosas, visiones particulares del espacio. En síntesis, este trabajo propone que en las novelas urbanas del autor se puede captar una fantasmagoría del fin de siglo que pone el foco en las vidas menores de sujetos afectados por la potencia generadora del sueño.

Abstract: The paper presents an analysis of the inventive power of the dream in César Aira's fictions. In them, the dream becomes a model for the writing of ‘pure stories’ that are removed from the realm of explanation. But these are not —in novels such as *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* or *Un sueño realizado*— prestigious dreams but, on the contrary, minor, banal, almost ridiculous dreams. Disencumbered of the symbolic prestige that it might have had in the Borgean tradition and in fantastic literature, the dream in Aira's novels engages in a kind of dialogue with waking life that produces, among other things, particular visions of space. In short, this paper proposes that in the author's urban novels we can capture a fin-de-siècle phantasmagoria that focuses on the minor lives of subjects affected by the generative power of the dream.

En el momento en que Mario, protagonista de *El sueño* (1998), se interna por los pasadizos subterráneos del colegio la Misericordia y empieza a imaginar cómo será el rescate de Lidia, la joven que, salida del Refugio para madres solteras, las monjas tienen cautiva, se figura a sí mismo como un héroe: “Un héroe, a su modo, un héroe de barrio” (*El sueño*, p. 187). Lanzado a una aventura que ha irrumpido en la “mañana perfecta” (*El sueño*, p. 12) de la jornada laboral, Mario —que, con su padre Natalio, atiende el puesto de diarios y revistas de avenida Directorio y Bonorino en el barrio de Flores— se deja arrastrar por la pendiente de las catacumbas o se deja llevar por la huida hacia adelante de un relato que interrumpe, con la aventura, el orden regular del trabajo: la llegada de los camiones de carga, el reparto de los periódicos y revistas, las “tertulias” de rutina con la clientela del quiosco. En ese sentido, Mario se entrega a las posibilidades que se le han abierto con este imprevisto y singular camino del héroe, pero sabe que su heroicidad no puede tener otra dimensión que la modesta escala barrial. De hecho, el propio avance por los pasadizos no se da para él sin vacilaciones. Obnubilado por su misión de rescatar a Lidia, que va de la mano de una incipiente pero intensísima corriente de afecto amoroso, Mario descubre que se ha olvidado de un detalle no menor. En la oscuridad de los pasillos, “[d]el fondo de su conciencia turbada” (*El sueño*, p. 189) sube un recuerdo, que primero es un rostro y que pronto es un nombre:

¡Rosita! Todo le volvía, como un reacomodamiento sísmico de masas tectónicas de recuerdo. ¡Rosita! ¡Su novia! Su querida Rosita ¿Pero era posible? (...) ¡Se había olvidado de Rosita! ¡Se había olvidado de

que tenía novia, de que estaba enamorado, de ! ¡De todo! ¡Y ahora se acordaba! ¡Rosita! ¡Es cierto! ¿Cómo pude olvidarme? ¡Rosita! ¡Su Rosita querida! (*El sueño*, p. 190).

El personaje recuerda que tiene novia y esto ocurre en el tramo final del relato, pero de la cita anterior también hay que marcar esto: *¿Cómo pude olvidarme?*, dice el narrador de *El sueño* sin entrecomillar. Lo que presumiblemente es un pasaje en indirecto libre —recurso empleado a lo largo de toda la novela y que da, por momentos, fragmentos de una frivolidad acaso escandalosa—,¹ puede ser leído también como un reproche que se hace el narrador a sí mismo: ¿cómo pudo olvidarse de un dato tan simple, cómo pudo imaginar una incipiente historia de amor entre Mario y Lidia sin considerar que el diariero no solo ya tiene novia, Rosita, sino que además la ama “desde la infancia” (*El sueño*, p. 190) y que los novios tienen fecha de casamiento a fin de año? ¿Será

1 Por ejemplo: “Mario solía pensar que a él, y a todos sus compatriotas, les faltaba un punto de referencia, un dato sólido fuera de la felicidad, para poder apreciar en perspectiva lo que tenían. Quizás una guerra, o una dictadura, o algo más fuerte, un terremoto generalizado, una glaciación. Pero no había nada de eso; si lo hubiera él sería el primero en enterarse, porque era el que repartía los diarios. Y quizás aun después de las grandes catástrofes se restaurara el sistema benigno de la felicidad, quizá la catástrofe misma fuera una restauración. La única noticia grave que había llevado bajo el brazo por el laberinto, en todos esos años, había sido la inflación. Y la inflación había pasado, sin dejar atrás más que un puñado de anécdotas” (*El sueño*, p. 50). Pasaje de una frivolidad cuestionable en el que todo es dicho a través del lente de la consciencia de Mario, en indirecto libre, por ende el que piensa frívolamente es él. Esto lo piensa durante una “ensoñación del alba” en la que se deja llevar por el “Gran Rosa” del amanecer en Flores. ¿Pero qué clase de lector es este diariero que desconoce la historia reciente? Escrita en 1995 y situada en un presente en el que Cavallo es ministro de Economía y Tinelli y Moria Casán son figuras de televisión (es decir, el presente que son los noventa), la novela dice que Mario es repartidor de diarios desde hace 15 años. Ausencia de guerra y dictadura, ausencia de algún hecho fuerte, catastrófico que le confiera mayor entidad a la felicidad en que vive la población ¿de qué está hablando —si es que habla y no divaga o desvaría— este diariero escandalosamente distraído?

que el narrador *también* se dejó llevar por la huida hacia adelante de la aventura y perdió de vista que una de sus tareas principales consiste en administrar correctamente las informaciones del relato? La voz narrativa, podría decirse, olvidó las certidumbres realistas del relato —esas con las que comienza *El sueño*— y tomó, a gran velocidad, la curva del melodrama (el amor por Lidia, la madre soltera humilde), la aventura (el descenso al mundo subterráneo), el cómic y el videojuego (el enfrentamiento entre los dos robots, el Monjatrón y el Dormilón, que se dará hacia el final de la novela).

Si bien se ven igualadas en la imaginación de Mario porque las dos transportan “la belleza del mundo” (*El sueño*, p. 191), lo cierto es que Rosita y Lidia presentan dos opciones amorosas para el diariero, que a su vez suponen dos opciones del relato íntimamente ligadas a la extracción social:

en la comparación Rosita parecía una burguesa, con su casa, sus padres, su trabajo. Pero vistos de cerca, sus padres eran obreros (desocupado y empleada doméstica respectivamente), su casa eran dos piezas precarias, su trabajo era lavar pisos en un Pumper Nic. Claro que Lidia era otra cosa: la miseria, el desamparo, la aventura. (*El sueño*, p. 191-192).²

De un lado, la trama matrimonial, la regularidad de los trabajos y los días: en definitiva, el realismo. Del otro, la trama folletinesca —presidida por el imperativo de la acción—, la aventura y el sueño.³

2 Rosita está cerca de Liliana, la empleada del Pumper Nic maltratada por Mao en *La prueba* (1992).

3 Sobre el final, cuando Tito (el ayudante de reparto) y Lidia anuncian su casamiento, las cosas cambian para Mario: “Esta mañana, Lidia había sido para él la flor profunda de la aventura;

Las meditaciones sobre su olvido imperdonable —que lo sitúa del lado “terrorífico y sobrenatural” (*El sueño*, p. 193) del mal, pero que en términos prácticos lo convierte en un “miserable” que no solamente olvidó sino que además estuvo a punto de engañar a Rosita, su prometida— lo dejan a Mario sumido en una gran tristeza: “Sintió que no le quedaba más remedio que seguir adelante, avanzar en la acción. Pero ya sin ganas, sin verdadero impulso” (*El sueño*, p. 193). Esto ocurre *en medio de* la aventura, en medio de su trayecto por los pasillos subterráneos de la Misericordia, y todo habría terminado así —dice el narrador— si no fuera porque el Sueño vino en auxilio de Mario y trajo consigo una fuerza “relampagueante”, “tan fuerte, tan salvaje, tan precisa, que nada podía resistírsele” (*El sueño*, p. 193).⁴ La esperanza que renace en el ánimo de Mario con el solo recuerdo del Sueño es suficiente para cargarse de energía y reiniciar la marcha, “como una tromba” (*El sueño*, p. 194), a través de pasadizos, celdas, fosas, depósitos polvorientos, salas de máquinas. ¿Pero en qué consiste el sueño que carga de corriente positiva el cuerpo de Mario y que da título a la novela? “¡Anoche soñé que Racing salía campeón!” (*El sueño*, p. 47), dice Mario a los contertulios del quiosco de revistas, al comienzo de la novela, y este es el sueño (menor,

ahora la veía en una trama de matrimonio, de supervivencia, hasta de sordidez. Pero los dos estadios estaban demasiado cercanos, la transición era demasiado brusca” (*El sueño*, p. 256-257).

- 4 Cabe aclarar que cuando escribimos el sustantivo sueño con mayúscula es porque nos referimos al sueño de Mario, siguiendo la grafía propuesta en la novela. Una aclaración suplementaria: en la primera edición del libro el título de tapa era *El Sueño*, más no así en la portada ni en la página de derechos de autor, donde siempre se titula *El sueño*; en las ediciones subsiguientes, el título de tapa perdió también la mayúscula y pasó a ser *El sueño*. Nos guiamos por esta grafía.

trivial) que, con mayúsculas, retorna hacia el final para darle el impulso definitivo a la acción, cuando el diariero va en busca de Lidia.

Si se repara en lo que dice Mijaíl Bajtín a propósito de la novela antigua, a diferencia de la función que cumple en la novela griega —en la que solamente informa a los personajes acerca de los designios de los dioses—, el sueño en *El asno de oro* contribuye al desarrollo de la acción: “En Apuleyo (...) los sueños y las visiones dan indicaciones a los héroes: qué deben hacer, cómo proceder para cambiar su destino; es decir, les obligan a realizar ciertas acciones, a actuar” (1989, p. 270). De lo planteado por Bajtín, puede observarse en la novela de Aira que el sueño es un estímulo para la acción, que cumple un rol dinamizador del relato; pero es más ambiguo el contenido mismo del sueño y el tipo de relación que ese contenido establece con el sentido. Porque, ¿cuál es el mensaje que Mario y, con él, el narrador extraen del Sueño?: “¡Todo era posible!” (*El sueño*, p. 194). En esa infinidad de posibilidades para la acción del personaje, también se abren innumerables opciones para la narración.

La potencia multiplicadora del Sueño elimina las vacilaciones de Mario y, paralelamente, imprime velocidad al relato.⁵ Los hechos se suceden, a

5 Así se describe el efecto multiplicador del Sueño: “«Soñé que Racing salía campeón » En el lapso transcurrido, y sin que hubiera vuelto a pensar en él, la fuerza del Sueño se había multiplicado por mil, o por mil millones. Ahora, al volver, lo sacudió de pies a cabeza. Si el mundo entero, con sus mares y bosques y montañas y sus razas innumerables de bestias y hombres, y todos los demás planetas y soles y el éter y el átomo, si todo, pero todo, se volviera una sola llamarada de esperanza, aun así sería un pálido reflejo de lo que fue el Sueño para Mario. Puede parecer una exageración, pero no lo es. Habría que estar en su lugar para convencerse” (*El sueño*, p. 193-194).

partir de ahí, con el vértigo habitual en las novelas de Aira, o acaso con una velocidad más. De la acumulación de sucesos, interesa destacar uno: “De pronto se largó a llover” (*El sueño*, p. 195), dice el narrador, pero es una lluvia subterránea, dos niveles bajo suelo. Empapado, Mario ve pasar monjas apuradísimas con paraguas:

Estaba en un castillo estratificado subterráneo, a merced de sus extrañas moradoras. Todo indicaba una gran deliberación, la busca de la arquitectura ideal. El secreto era un elemento clave: quizás él era el primero en descubrirlo, quizá nadie que lo descubriera podía sobrevivir para contarlo. Pero este accidente de la lluvia comportaba *un toque de azar absoluto, casi surrealista*. Si en el interior de una arquitectura ideal podía llover, quería decir que había canales para la transmutación de exterior e interior. Y si bien lo inexplicable se alzaba como una barrera, quedaba el precedente, y *la acción misma, la madre del surrealismo*, se encargaría de abrirle otros caminos. (*El sueño*, p. 196, nuestro destacado).

La lluvia bajo tierra es un evento absolutamente azaroso que sitúa la aventura de Mario en un plano de acciones que es “casi surrealista”. El uso del adverbio es importante porque señala con el dedo la condición ambivalente de la ficción airiana, su doble juego con las tradiciones del realismo y la vanguardia. Ahora, si bien es cierto que la potencia del sueño como generador del relato emparenta la ficción de Aira con el surrealismo,⁶ y en

6 Margarita Remón-Raillard (1999) alude a la potencia del sueño como generador del relato, inclusive en el plano anecdótico, ya que la autora comenta en varias ocasiones el sueño de Aira (revelado en una entrevista realizada por Guillermo Saavedra) que motivó la escritura de *La liebre* y *Embalse*. Para un análisis de los usos del sueño y la ensoñación en la novela *Embalse*, ver Remón-Raillard (1999, p. 107-127).

este aspecto el sueño sería una clave para proponer lecturas críticas que — como reclama Graciela Speranza (2012, p. 147)— exploren dicha relación (la de Aira con el surrealismo),⁷ de la cita anterior conviene reparar específicamente en cómo el Sueño —de nuevo, un sueño trivial, carente de resonancias culturales prestigiosas— moviliza la acción, que es “la madre del surrealismo”. El imperativo de actuar da sentido en la desorientación y abre para Mario un campo de posibles tan extenso como imprevisible: “Sí, actuar ¡Ya mismo! Si podían y si no podían también. De pronto estaba en juego toda posibilidad” (*El sueño*, p. 207).

ESPECTÁCULOS INCONEXOS

Fluctuando entre el escritor temprano que —en *Copi* (1991)— sostiene un tipo de relato en el que el “reino de la explicación” se encuentra suspendido y que agita, en consecuencia, las banderas del surrealismo, y el escritor maduro que —en *Evasión* (2016)— adopta posiciones más próximas a cierto “clasicismo borgeano”⁸ y, llamativamente, echa mano de referen-

7 Dice Speranza: “Aunque el argentino César Aira ha hecho explícita su filiación surrealista en ensayos y entrevistas, y ha hecho del azar, la escritura automática y el *ready-made* los centros fulgurantes de su imparable «continuo» de novelitas, el surrealismo brilla por su ausencia en las lecturas críticas, como si la sola mención empañara su maravilla” (2012, p. 147).

8 Me refiero a la figura de Borges que cristalizó hacia los años de su consagración internacional como escritor y sobre la que el propio Borges ironizó; como dice Aira, esta ironía se vuelve perceptible, por ejemplo, en “las alusiones despectivas al catálogo de sus temas (‘espejos, tigres, laberintos...’)” (*Copi*, p. 90). Habría que agregar que Borges cierra su obra narrativa con un cuento surgido de un sueño, “La memoria de Shakespeare”, sobre el que Piglia dice: “El último cuento de Borges, el que imaginamos (sorprendidos por la perfección de ese fin) como el último cuento de Borges, surgió de un sueño. Borges, a los ochenta años, vio a un hombre sin cara que en un cuarto de hotel le ofrecía la memoria de Shakespeare” (2000, p. 49).

cias a Stevenson o Coleridge,⁹ lo cierto es que en la obra de Aira se verifica una preocupación constante por las transiciones del relato y una puesta en crisis de la sucesión causal de los hechos relatados que acaba por proponer, en cambio, “una pura sucesión de espectáculos inconexos” (*Copi*, p. 18).¹⁰

A tal efecto, la potencia inventiva del sueño se convierte en modelo para la escritura de “relatos puros” (como los de *Copi*), aquellos que se sustraen al reino de la explicación. Pero no se trata —en novelas como *El sueño* o *Un sueño realizado*— de sueños prestigiosos sino, por el contrario y como ya se dijo, de sueños menores, triviales. Por caso, el sueño realizado de la novela homónima es el de tener una moto, una Gilera de alta cilindrada. Claro que no es tan sencillo como parece: si el narrador ve realizado su sueño de tener una moto —sueño anhelado durante los años de infancia en el pueblo—, el domingo que sale a probar la tan ansiada moto se pone a correr una carrera desigual con un niño que, en bicicleta, ha salido a soñar el sueño de tener una moto y que, inesperadamente, le da pelea, con su bicicleta de niño, a la moto de alta cilindrada. Ante esto, dice el narrador: “Me di cuenta de que

9 En este sentido, el giro “borgeano” en Aira estaría en línea con lo que propone Julio Premat, para quien el escritor pringlense “ha ido matizando sus radicalidades inaugurales, transformándose en un clásico vanguardista, en un anacrónico que evoca en sus entrevistas, con nostalgia, los libros del pasado, los libros que sí estaban, recuérdese, espléndidamente contruidos” (2021, p. 126).

10 En una novela en la que los protagonistas Natalio y Mario (pero no solamente ellos) están tras la huella de misterios que acaban por no comprender, es sintomático lo que Mario piensa en relación con Tito, sobre algo que el ayudante de reparto ha dicho más temprano acerca del consorcio de pasillo de calle Bilbao: “Era como si todo tomara sentido de pronto, pero un sentido oscuro, indescifrable, y no por eso menos significativo” (*El sueño*, p. 157).

no podría dejarlo atrás nunca, porque, por una vez (¡tenía que pasarme a mí!) el sueño realizado se había hecho realidad” (*Un sueño realizado*, p. 81).

El sueño, por su “profunda inutilidad” y su “pasividad intrínseca” (Crary, 2015, p. 37), choca contra la lógica del capital y se constituye como un resto no apropiable que interrumpe la mercantilización —prácticamente total— de la vida humana. Afirma Jonathan Crary, al sueño “no se le puede extraer valor” (2015, p. 38). Es uno de los pocos espacios que escapa a la modernización entendida como dominio del tiempo y de la experiencia de los sujetos. Pero además, el sueño se erigiría como modelo para un arte del relato que, como el de Aira, se afirma en su inutilidad, su gratuidad, su innecesariedad.

Esta inutilidad del arte suele ir de la mano con una idea de literatura como máquina de guerra contra el sentido. Ante novelas como las de Aira, el crítico se ve tentado de suscribir las palabras que emplea Speranza para describir los efectos de sentido buscados por Marcel Duchamp y encontrados ya, como modelo que inspiró el *Gran vidrio*, en la obra de Raymond Roussel: “A diferencia de los surrealistas que buscan un secreto oculto bajo la superficie del lenguaje, Duchamp advierte un laberinto que no conduce a ninguna iluminación exterior, ningún enigma revelado” (2006, p. 285). Tirando de esta misma cuerda, el crítico podría advertir que incluso en una de las primeras novelas, *La luz argentina*, la trama potencialmente siniestra de Kitty y Reynaldo adopta la forma de un “misterio sin enigmas” (*La luz argentina*, p. 57). Como en Roussel, agrega Speranza en referencia a *Ema, la cautiva*, “el vértigo narrativo y la instantaneidad de las imágenes no hacen

más que señalar espectacularmente el vacío referencial: detrás de la superficie de la prosa clara y neutra no hay absolutamente nada” (2006, p. 291).

Aun cuando esta clave de lectura resuma parte de cierto consenso en torno a la obra de Aira, tal vez se pueda leer por fuera de ella, desatenderla por un momento, y sostener, en cambio, que no hay tal vacío referencial y que las novelas de Aira coquetean constantemente con la posibilidad de tocar lo real (tentativa que está sujeta, de todos modos, al uso ambivalente y simultáneo de las tradiciones del realismo y la vanguardia), incluso en el caso de novelas que apuestan por lo onírico. De hecho, el narrador bromea con respecto al entrecruzamiento de los espacios onírico y realista cuando dice, a propósito de Horacio, el portero del edificio: “Era un soñador, a su modo; un soñador realista” (*El sueño*, p. 162). Despojados del prestigio simbólico que podían tener en la tradición borgeana y la literatura fantástica, el sueño y la ensoñación en las novelas de Aira entablan un tipo de diálogo con la vida despierta que produce, entre otras cosas, visiones particulares del espacio. En la serie urbana —que *El sueño*, *La Abeja*, *La villa* o *Un sueño realizado* integran, entre muchas otras— se puede captar una fantasmagoría de fin de siglo que, por ejemplo, hace foco en las vidas menores de personajes —como Mario, como Maxi en *La villa*—¹¹ afectados por la potencia generadora del sueño. Y es precisamente por medio de dicha visión

11 Dice Fermín Rodríguez que, al Maxi de *La villa*, “la villa se le vuelve literalmente el lugar del sueño” (2022, p. 182), aun cuando el ingreso al barrio sea vivido por el gigante altruista como un despertar. Para Rodríguez, el sueño “saca a Maxi del aislamiento del yo y lo introduce en una forma de lo común donde la potencia encuentra un modo de existencia genérica que no puede ser colonizada por los dispositivos del ‘capitalismo 24/7’” (2022, p. 183).

fantasmagórica que el continuo airiano arroja una mirada sobre el presente, con tal insistencia que casi podría afirmarse que no es un interés marginal sino que ocupa un lugar considerable en su proyecto literario.

ENCUENTROS FORTUITOS

Como en una novela arltiana, tienen presencia en *El sueño* la conspiración, la paranoia —unir todo con todo, atar cabos sueltos compulsivamente, tal como lo hace el inspector Cabezas en *La villa*—, y los proyectos de enriquecimiento más o menos clandestinos (convertir los quioscos de diarios y revistas en una red para el blanqueo de capitales); como en una novela balzaciana, el dinero es un agente que dinamiza el relato. En su ensayo “El realismo”, Aira se refiere al lugar que ocupa la circulación del dinero en la obra de Balzac, de quien dice que es “un doble perfeccionado y modernizado de Aladino” (“El realismo”, p. 249). Si lo describe de esa manera es porque, en efecto, Aira dirige su mirada al punto de confluencia entre magia y realismo, entre mundo sobrenatural y mundo material que se manifiesta en la figura de Balzac: “Su rama de magia era la manipulación financiera, la transformación de una deuda en un activo mediante una prestidigitación de papeles” (“El realismo”, p. 249). A propósito de este ensayo y de cómo en él Aira discute y reescribe, también, la poética borgeana, Valeria Sager propone la siguiente distinción:

Si Borges sitúa lo mágico en un lugar separado y contrastante con el orden del otro mundo que le opone resistencia, Aira busca el punto en el que pueda ocurrir el encuentro entre los dos, el punto

en el que la potencia infinita de la invención de explicaciones haga posible que las reglas del mundo se ensanchen por el efecto de lo que parece inverosímil o imposible, hasta conseguir que los acontecimientos menos probables permitan pensar el mundo de otra manera. (Sager, 2021, p. 128).¹²

En acuerdo con el planteo de Sager, entendemos que la singularidad de las novelas urbanas de Aira, como *El sueño*, se origina en el encuentro que propician entre órdenes considerados heterogéneos —lo sobrenatural y lo material, lo mágico y lo real, la vanguardia y el realismo, el sueño y la vigilia—, y que de dicha mezcla emerge a la superficie esa invención espacial tan particular que es el barrio de Flores de la ficción airiana.¹³ Una invención que admite entre sus portentos la existencia de un “bosque extraño” en el medio de la ciudad, un “jardín secreto” tan tupido y exuberante que se le presenta a Mario al modo de una “reserva forestal urbana” (*El sueño*, p. 181, 183).

En el ciclo de Flores es frecuente que las imágenes oníricas se infiltren en el mundo poroso de la vida despierta, y también proliferan en las novelas que componen el ciclo imágenes que entrecruzan sueño y razón. Por ejemplo, el tránsito pesado de la avenida Directorio en *El sueño*: “Había camiones desmesurados, con gigantescos containers que parecían casas” (*El sueño*, p.

12 Para el cruce entre Aira y Borges, ver especialmente Montaldo (2010, p. 147-169), Contreras (2013) y Sager (2021, p. 103-130).

13 La busca de reunir las heterogeneidades ahí donde resultan *a priori* más inconciliables es un esfuerzo que puede ser pensado desde el concepto de “injerto” que propone Martín Kohan (2021, p. 174).

46). Aquí la imagen apenas levanta vuelo, o incluso puede ser tomada como una hipérbole, pero en la siguiente escena de *La Abeja* quizás se explique mejor el cruce que proponemos:

Tuvo el raro privilegio de enfrentarse a uno de esos espectáculos que parecen un sueño. Era un avión, un cazabombardero apagado que traían sobre un tráiler descomunal. Ocupaba todo el ancho de la avenida, que por suerte estaba vacía. El vehículo avanzaba muy despacio, las alas del avión rozaban los postes de alumbrado. Era surrealista, un avión en medio de la ciudad; pero un surrealismo racional, porque habían elegido esa hora de la madrugada para llevarlo, de modo de no incomodar el tránsito. (*La Abeja*, p. 148).

El espectáculo, parecido a un sueño, tiene lugar en la madrugada de Flores, en invierno, bajo “la niebla iluminada de las noches de Buenos Aires, fría y amarillenta” (*La Abeja*, p. 147). Poco antes, en el departamento del contador Bataré, el protagonista Lorenzo Chan se encuentra ante un escenario extraño, o —podríamos decir— un escenario más o menos regular que se vuelve extraño por la mediación de su mirada: “Lo hizo pasar a una sala impersonal, con horribles muebles modernos e iluminación blanca, excesiva, de pizzería” (*La Abeja*, p. 109). El interior (pequeño) burgués deviene salón de restaurante, pero la desfamiliarización propuesta por esta imagen tiende a reunir —una vez más— elementos heterogéneos.

La imagen, que podría inscribirse dentro de la lógica del encuentro fortuito, plantea en realidad un asunto de suma importancia para la novelística de Aira, en general, y para una novela como *La Abeja* que, en particular, define su atmósfera como surrealista y expresionista *a la vez*. Según dice Aira (1998) en

su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, el surrealismo fue ante todo un “sistema de lecturas”, una “reordenación de la biblioteca” (*Alejandra Pizarnik*, p. 45), y se constituyó como el movimiento de vanguardia más gravitante en la renovación de los valores literarios. En su lectura, los conceptos de “documento” y “documentación” constituyen las invenciones más fecundas del surrealismo, en la medida en que transformaron el modo clásico —regido por el concepto de “expresión”— de relacionar arte y vida. Precisamente, Sandra Contreras habla de “realismo de documentación” en relación con la obra de Aira. Si volvemos a las certidumbres realistas con las que se inicia la acción de la novela, podemos preguntarnos cuál es el mundo representado en *El sueño*. Y la respuesta sería: unas pocas cuadras del barrio de Flores. Los personajes, como en otras novelas de Aira —por caso, *La mendiga*— se definen por el trabajo que realizan: aquí hay diarieros, porteros, quiosqueros, serenos, docentes, directores técnicos (¡Bilardo es vecino del barrio!), financistas. En esta línea, Contreras habla de los “efectos de verosimilitud” que existen en las novelas de Aira y que funcionarían, según la ensayista, como fragmentos o imágenes de las “civilizaciones” que el escritor describe: adolescentes punks, cartoneros, gimnastas, villeros, cadetes o kiosqueros. Por esta razón, Contreras propone leer

un *realismo de documentación* que, en los tramos más verosímiles del relato —los que preceden al desenfreno del delirio—, estaría dejando fragmentos, imágenes, de las “civilizaciones” que la literatura de Aira disemina por la Argentina: la civilización juvenil de las calles de Flores, la de los travestis y el fútbol en las sierras cordobesas, la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el proletariado expandido en la villa, la de los kioscos y los conventos del barrio (Contreras, 2018, p. 36).

La importancia de lo nuevo, el hallazgo de lo nuevo fue —en palabras de Aira— “imperativo del modernismo” (*Alejandra Pizarnik*, p. 46). Una de las formas de ese imperativo es la “máxima extensión” que se consigue —vía la escritura automática, a través del azar objetivo— mediante la reunión de elementos que, momentos atrás, se encontraban separados, y que por la mirada del poeta se vuelven contiguos. Como apunta Diego Vecchio, para Aira “el arte ideal sería un arte automático, un arte que se hace solo, un arte sin yo, un arte sin sujeto” (2005, p. 172). Ahora bien, en el surrealismo el imperativo de hallar lo nuevo en las contigüidades fortuitas va de la mano, según Aira, de una exigencia de pureza que en novelas como las suyas ya no existe. Antes bien, estas se caracterizan por la mezcla de los heterogéneos, y allí reside otra manera de enfocar el arte de vanguardia e incluso el surrealismo. Dijimos anteriormente (Guerra, 2023) que el cruce entre el reino de la imaginación novelesca y el ámbito mundano de la mercancía, perceptible en ficciones como *La prueba*, podía ser conceptualizado desde lo que Jacques Rancière (2011) entiende como la “política de la mezcla de heterogéneos”, que sería una modalidad de política estética inaugurada por las vanguardias históricas, por ejemplo a través del procedimiento del collage. Se diferencia de la “política de la forma resistente”, centrada en la separación de la literatura con respecto al mundo prosaico y sostenida sobre pilares como la resistencia, la mediación, la negatividad o la alegoría. Se podría argüir que esta política de la forma resistente ocupaba un lugar dominante en el campo literario

argentino (a través de figuras como Saer o Piglia) cuando se produjo la irrupción de la obra airiana.

Respecto de la noción de documentación antes mencionada, y sus efectos en la narrativa de Aira, Speranza la piensa en términos de heterología y en línea con lo que afirma Roland Barthes a propósito de “El dedo gordo” de Bataille (Speranza, 2006, p. 304-305). En el plano del contenido o de los materiales con los que trabaja el *continuo* airiano, no existen saberes que tengan privilegio sobre otros sino que se produce —en palabras de Speranza— “una convivencia de saberes de orígenes variados que buscan la heterología mediante la conversión de cualquier saber monológico en futilidad” (2006, p. 304). Más aún, el continuo airiano propende a la “indiferenciación de los materiales”, que deriva en “una especie de precipitado cultural heterogéneo” (2006, p. 304) que barre con la tensión dialéctica entre kitsch y modernidad. “Todo cabe”, “todo se mezcla” —son expresiones de Speranza— en las ficciones de Aira, incluso saberes carentes de prestigio simbólico, incluso materiales tomados de la más absoluta inmediatez. Así lo ha señalado Aira en algunas entrevistas:

Porque yo escribo todos los días una página y en esa página suelen aparecer cosas que me están pasando, día a día. Es uno de los desafíos que más me gustan: dejar entrar algo que no estaba previsto; algo que me ocurrió o que vi, o que vi en la televisión o que leí en un libro. Y, en algunas ocasiones, no tiene nada que ver con la trama que vengo escribiendo pero entra igual y ahí el desafío es hacerlo entrar bien, sin exclusiones (Aira, 2007, p. 51).

Sobre la escena de escritura en cafés, María Moreno le pregunta si dicha escena irrumpe en el texto que está escribiendo:

Las cosas que pasan en el día, los accidentes. Si en el café donde estoy escribiendo entra un pajarito (una vez pasó), entra también en lo que estoy escribiendo. Aunque a priori no tenga nada que ver, a posteriori yo lo hago tener que ver (Aira, 2009, não paginado).¹⁴

Incluso, ha señalado que la mezcla de lo heterogéneo, la busca de heterogeneidades irreconciliables es el “juego frívolo” al que se dedica como escritor: “El continuo del que suelo hablar es poner en el mismo nivel elementos heterogéneos

14 En esta línea, se puede leer el comentario que hace Piglia —no exento de malicia— sobre el proyecto literario de Aira: “Me parece que el que se ocupa del presente es el periodismo. Y desde luego que hay muchas conexiones entre literatura y periodismo. En el caso de Aira, él está trabajando con una expansión de la noción de diario. Esa es la poética interesante de Aira. Él haría una novela con esta situación acá, y luego otra inmediatamente con la situación del testamento, y luego sale de aquí y se encuentra con un perro y escribe” (2015, p. 125-126). Luego se explaya sobre esta idea de que las novelas de Aira trabajarían con una expansión de la noción de diario: “Él dice una cosa que me parece muy bien y por eso sus discípulos son un poco patéticos, que es «no hace falta nada para escribir una novela». Yo puedo escribir una novela sobre esas sandalias lindísimas. Me encontré unas sandalias rojas en la casa de una amiga y empiezo una novela, ¿cómo no? Me parece que eso es lo que Aira hace. Y después cada uno tomará su posición respecto a esa manera de entender la narración. Ahí lo que importa es el sujeto que escribe, no tanto lo que está pasando. Ahora bien, que lo que importa es el sujeto que escribe también tiene que ver con cierta idea del presente de lo que es un sujeto, que es un sujeto rápido, que va en la superficie, que no se preocupa por la forma ni por el estilo como marcas de una densidad: podríamos decir un sujeto ágil. (...) Aira publica sus novelas y tiene una posición de escritor tradicional. No sé si tiene un blog. Me refiero a lo que publica y lo conecta con el diario. Porque yo tengo una experiencia de escribir diarios. Se escriben en el instante. No sé nunca cuándo voy a escribir, ni por qué, ni qué situación, no es que tengo deliberadamente la idea de cómo el diario tiene que estar escrito. Algo me llama la atención y lo escribo. Entonces, me parece que esa forma uno podría recorrerla en la experiencia del diario” (2015, p. 126-127).

que normalmente deberían ir en niveles distintos (...). El truco está en encontrar cosas que sean de verdad heterogéneas” (cit. por Speranza, 2006, p. 305).

En concordancia con la escena de escritura en el café, en la que el escritor está abierto a lo que pueda acontecer repentinamente para incluirlo en su relato, en *El sueño*, pero más aún en *La Abeja*, los materiales de la narrativa de Aira son extraídos del presente más absoluto: escritas entre 1994 y 1995, ahí están el entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo (“Le bastaba ver a Cavallo en la televisión para sentir escalofríos” [*La Abeja*, p. 100]; “¡con lo ávido que es Cavallo!” [*El sueño*, p. 128]); las figuras de la cultura popular (Carlos Bilardo, Moria Casán, Marcelo Tinelli); las sublevaciones militares; el entonces Secretario de Ingresos Públicos Carlos Tacchi, la Dirección General de Ingresos (DGI) y la recaudación fiscal (“Se diría que el triunfo de Tacchi era completo y abrumador, y que su dominio de la Argentina de ahora en más no tendría límites” [*La abeja*]). Estos datos se entremezclan con las figuraciones de Buenos Aires como “bosque extraño” (*El sueño*, p. 181), espacio para la aventura folletinesca en el que conviven los pasadizos subterráneos con escenas de “surrealismo racional” (*La Abeja*, p. 148), como cuando —tal como vimos— Lorenzo Chan observa cómo transportan un cazabombardero sobre un tráiler descomunal que ocupa todo el ancho de la avenida.

En suma, las novelas de Flores —como en su momento *Nadja* o *Le paysan de Paris*— trabajan con la mezcla de lo heterogéneo: presentan un mundo de cosas y, en el centro de ese mundo, “el más soñado de sus objetos” (Benjamin, 1999, p. 50), la misma ciudad de Buenos Aires. Solo que a los

signos fuertes de la historia, con sus tecnócratas y recaudadores diabólicos, la literatura les responde con los signos débiles de la ficción, como esos “signos en hueco” de una “sutileza incomparable” que turban el cerebro de Natalio, signos de un misterio indescifrable, “y no por eso menos significativo” (*El sueño*, p. 157).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Aira, César. *La Abeja*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Aira, César. “Entrevista” (por Luis Dapelo). En: *Hispanamérica*, 107, 2007, 41-53.

Aira, César. “Entrevista” (por María Moreno). En: *Bomb Magazine*, 106, 2009, s/p.

Aira, César. “El realismo”. In: Contreras, Sandra (ed.). *Realismos: cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, 2013, 239-256.

Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

Aira, César. *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Emecé, 2018 [2001].

Aira, César. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 2022 [1998].

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989 [1975].

Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999, 41-63.

- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Contreras, Sandra. “Aira con Borges”. *La Biblioteca*, 13, 2013, 184-198.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Guerra, Juan José. “Fantasmagoría, ensoñación y reencantamiento del mundo: aproximaciones a la narrativa de César Aira”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 22, 2023, 235-247.
- Kohan, Martín. *La vanguardia permanente*. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas*. Populismos y experimentos culturales en Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia?* Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Remón-Raillard, Margarita. *César Aira o la literatura del continuo*. Tesis doctoral. Grenoble: Université Stendhal – Grenoble III, 1999.
- Rodríguez, Fermín. *Señales de vida*. Literatura y neoliberalismo. Villa María: Eduvim, 2022.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo*: gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2021.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo*. Literatura y arte argentinos después de Duchamp. Barcelona: Anagrama, 2006.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

Vecchio, Diego. “Procedimientos y máquinas célibes. Roussel, Duchamp, Aira”. Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Tigre/Hors Série, 2005, 167-180.