



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e352, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

“Todo surrealismo es poco”: César Aira y las ensoñaciones teóricas del novelista

You Can Never Have Too Much Surrealism: César Aira and Theoretical Daydreams of the Novel

 Juan José Guerra

Universidad Nacional del Sur, Argentina
 juan.guerra@uns.edu.ar

Recepción: 10 diciembre 2025
 Aprobación: 20 marzo 2026
 Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Guerra, J. J. (2026). “Todo surrealismo es poco”: César Aira y las ensoñaciones teóricas del novelista. *Orbis Tertius*, 31(43), e352. <https://doi.org/10.24215/18517811e352>

Resumen: El trabajo propone un análisis de un conjunto de ensayos de César Aira, con especial interés en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (1991), “Ars narrativa” (1994), “La innovación” (1995), “Mis intereses literarios” (1997), “La nueva escritura” (1998) y “Evasión” (2017), en los que se puede advertir la singular recuperación del impulso vanguardista realizada por el autor. Planteamos que en la escritura ensayística de Aira se verifica la presencia de un dispositivo de enunciación que, tomando palabras prestadas del propio escritor, denominamos “ensoñaciones teóricas”. Este dispositivo es decisivo a la hora de evaluar la *ficción histórica* de autofigurarse como un vanguardista en los orígenes de la vanguardia. Entendemos, además, que dicha ficción histórica adopta la forma de una *ficción de escritura* y genera una *fábula política* que toma como propia cierta política de la vanguardia, pero que la descontextualiza al quedar fijada melancólicamente en el origen.

Palabras clave: César Aira, Vanguardia, Ensayo, Literatura argentina.

Abstract: This work proposes an analysis of a collection of essays by César Aira, with special interest in *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (1991), “Ars narrativa” (1994), “La innovación” (1995), “Mis intereses literarios” (1997), “La nueva escritura” (1998) and “Evasión” (2017), in which the author’s unique revival of the avant-garde impulse can be observed. We propose that Aira’s essay writing verifies the presence of a device of enunciation which, borrowing the writer’s own words, we call “theoretical reveries”. This device is decisive when evaluating the *historical fiction* of portraying oneself as an avant-gardist at the origins of the avant-garde. We also understand that this historical fiction takes the form of a *fiction of writing* and generates a *political fable* that takes on a certain avant-garde politics as its own, but decontextualises it by melancholically fixing it in its origin.

Keywords: César Aira, Avant-garde, Essay, Argentine Literature.



1. Liminar

En el conjunto de ensayos que respaldan la “época más maximalista y principista” (Premat, 2021, p. 145) de su programa, es decir, la época de las “novelitas” de los años 90, César Aira construye arriesgados artefactos de crítica y teoría -basta considerar, en cuanto al riesgo, el virtuosismo analítico-especulativo de “Arlt”, “La juventud de Rubén Darío” o “Kafka, Duchamp”- en los que se verifica la presencia de al menos dos elementos de interés. El primero, vinculado a lo que el propio escritor llama “ensoñaciones teóricas” para referirse al sistema conceptual con el que acompañó su obra de ficción y cuyos emblemas son bien conocidos (huida hacia adelante, continuo, invención, literatura mala, mito personal del escritor, arte radical). Si en este sistema lo que bien podría ocurrir es que se tratara simplemente de “espejismos de conceptos” con una “apariencia teórica” cuya finalidad pasa más por sugerir que por transmitir un saber (Giordano, 2022, p. 44), también es posible verlo de otro modo y plantear –y este es el segundo elemento de interés– que interviene en el armado de dicho sistema –al igual que en sus ficciones– la peculiar recuperación que hace Aira de las vanguardias históricas y, en particular, del surrealismo.¹ “Todo surrealismo es poco”, dice en “Ars narrativa” (1994, p. 70) para justificar cierto arte del relato que le dio identidad a su programa, el que busca avanzar no corrigiendo, sino redimiendo en el capítulo que sigue las flaquezas e inconsistencias del anterior. Todavía en una entrevista más reciente alude a la “artesanía de verosimilización” por medio de la cual busca en sus relatos darle un cauce de necesidad al azar, encontrar el giro argumental que justifique la presencia de lo disparatado en la novela, pero a continuación dice: “nunca me ha gustado el surrealismo por el surrealismo mismo” (Aira, 2004, s/p).² Esta declaración exige volver sobre el programa maximalista para revisar sus alcances, no con el propósito de evaluar las contradicciones del escritor, sino con la intención de estimar la verdadera potencia de ese *de menos* que se deja leer en la fórmula “todo surrealismo es poco”; si primero lo entendimos como la afirmación de una ambición extrema que buscaba un *más allá* que desbordara el propio carácter revulsivo del surrealismo en cuanto vanguardia histórica, luego muy bien pudo ser leído, según el juego de paradojas que la propia obra de Aira pone al descubierto, como un signo de moderación.

Es cierto que, como afirma Julio Premat (2021), el programa de Aira se define menos por la rigidez que por la inestabilidad, e incluso hay zonas de enunciación del programa que entran en contradicción; pero no hablamos de un contraste débil: se trata de momentos diferentes en los que Aira sostiene posiciones abiertamente contrarias. Por caso, se ha dicho –y el propio escritor lo promueve– que en su etapa tardía habría una tendencia a abjurar de sus posiciones tempranas –vanguardistas– en favor de otras anacrónicas que buscan matizar las radicalidades que marcaron su época más “principista”.³ Como si dijéramos que se ha dado el pase de un *estilo radical* a un *estilo tardío*. Pero basta revisar ciertas intervenciones del primer Aira, el que estuvo antes de la etapa de las “novelitas”, para poner en cuestión la idea de corte o ruptura entre las posiciones tempranas y las tardías, y para señalar, en cambio, que es más conveniente hablar de sinuosidades, retornos o *recomienzos* (término sobre el que volveremos más adelante). Si se toma en consideración la noción de calidad literaria y, por contrapartida, la militancia de Aira en favor de la “mala literatura”, llama la atención que su rechazo del buen escribir o el “bel letrismo” haya decaído en el último tiempo.⁴ Salvo que, en una intervención tan temprana, de 1982, Aira dice: “La crítica cualitativa escasea, y no me explico por qué. Por mi parte, creo que la literatura es una actividad cualitativa” (1982, p. 2).⁵ Si, por un lado, sorprende encontrar esta defensa del concepto de calidad, por otro, habría que encuadrar la declaración en el momento de irrupción de su poética y ponerla en relación con ese artículo, a esta altura célebre, con el que Aira intervino muy fuertemente en el campo literario de los años 80 en Argentina.⁶ Porque, ¿qué es “Novela argentina: nada más que una idea” sino un esfuerzo mayúsculo de ejercer la valoración, precisamente en un artista que ha sido

señalado, entre otros, como el exponente sintomático de un tiempo –para la literatura– en el que la misma noción de valor literario habría perdido toda función? Que Aira diga en 1981 que *Respiración artificial* es “una de las peores novelas de su generación” (1981, p. 58), no dista demasiado del Juan José Saer que en 1973 afirma que *Zama*, comparable “por ciertos aspectos de su concepción narrativa” a *La náusea* y *El extranjero*, es, sin embargo y en muchos sentidos, “superior a esos libros” (2004, p. 47), con lo cual serían dos novelas que se le parecen pero a las que aventaja. Si prefiere la novela de Antonio Di Benedetto por sobre las de Jean-Paul Sartre y Albert Camus es en buena medida porque no es el producto de algo que estuvo antes, es decir, no es el resultado literario de una filosofía previa. Más allá de la diferencia de contextos y de que la discusión dista de ser en ambos casos la misma, tanto Saer como Aira están actuando a modo de jueces que ejercen la valoración. Tiempo después, en el prólogo a *Novelas y cuentos*, dirá sobre Lamborghini: “¿cómo se puede escribir tan bien?”. Y responde a este interrogante, impregnado de los conceptos de calidad y valor literario, y surgido del contacto con cualquiera de las páginas escritas por su maestro, en los siguientes términos:

Creo que hay un más allá de la calidad estilística, más allá del simulacro de perfección que puede lucir una buena prosa. En Osvaldo hay una alusión a lo perfecto de verdad, que escapa al trabajo. Se trata más bien de la facilidad, una suerte de «escritura automática». Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho, no hay casi tachaduras. Todo salía bien de entrada. No había parto (Aira, 1988, p. 8).

Con esto, no procuramos darles continuidad a los enunciados del Aira ensayista –una continuidad que el propio escritor no busca–, sino marcar por el momento algunas cuestiones: aun cuando se trate de invocar la noción de calidad, que parece reñida con el programa airiano de la mala literatura, lo que se aprecia en el fragmento citado arriba no es la buena escritura del bel letrismo, sino un más allá de la calidad, un plus de valor que, no casualmente, toma la forma de la escritura automática. Aquí, como en el ensayo “La innovación”, la pretensión de Aira es sacar la generación de *lo nuevo* del seno del genio artístico individual y ponerla en otro lugar, otro lugar que está por fuera de los proyectos y las intenciones autorales, en estrecho vínculo con la comprensión del arte como una máquina de extraviar intenciones:

“La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Esa es la fórmula de lo nuevo. Todo lo que puede hacer “uno” es firmarlo, allí donde lo encontremos, como los ready-mades de Duchamp. Lo nuevo es el gran ready-made en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización (Aira, 1995, p. 29).⁷

Lo nuevo –la literatura del futuro– asume para Aira la forma de la “literatura mala”: es mala en tanto es monstruosa, mutante, multiforme, inasible e inconcebible. En este sentido, el arte del artista es la transmutación de los valores, un artista que –según la preferencia de Aira– no se identifica por hacer bien su trabajo (como lo haría, en cambio, el artista-artesano), sino por ser el “creador de una calidad imprevista” (1995, p. 30).

En el desplazamiento conceptual que opera sobre la noción de “calidad” se puede ver un ejemplo de cómo el Aira ensayista promueve, en la propia escritura del ensayo, la transmutación de los valores, de camino incluso a la autoimpugnación irónica de sus enunciados. Lo que queremos proponer es que la recuperación de las vanguardias practicada por Aira en el fin del siglo XX y en su prolongación al siglo XXI, además de ser entendida como una peculiar *ficción histórica* (Contreras, 2002), debe ser interpretada en lo que tiene de *ficción de escritura* y a partir de la configuración de cierto tipo de *fábula política*, en articulación con la política de las vanguardias. Ahora bien, el funcionamiento de esta triple ficción (histórica, escritural, política) es inescindible del modo de “teorización” (Eribon, 2017) que se encuentra en los ensayos de Aira. Como recuerda Didier Eribon, los grandes escritores suelen ser grandes teóricos. Acostumbran producir teorías,

teorizaciones, a medida que narran o –podríamos intervenir y desviar levemente lo dicho por Eribon– a pesar de que narran. Dicho lo anterior de otra manera: esa ficción histórica en Aira adopta la forma de una ficción de escritura y, además, toma como propia cierta política de la vanguardia, pero la descontextualiza al quedar fijado (melancólicamente, podríamos adelantar) en el origen. Pero también cabe agregar que, en nuestra lectura, no hay ficción histórica ni ficción de escritura ni fábula política sin el dispositivo de enunciación que llamamos ensoñaciones teóricas.

2. Teorías

“El escritor es una proliferación de teorías” (2011a, p. 35), afirma Aira en *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Claro que se trata de teorías falsas, inventadas, “simulacros portátiles de eternidad” (2011a, p. 42), sin la responsabilidad que le cabe, de modo inherente, al discurso teórico. A diferencia de este, cuyo estilo implica no olvidar lo que se ha dicho (a riesgo de sacrificar la coherencia y el encadenamiento de las proposiciones), las teorías de los escritores –según Aira– trabajan con el olvido, el malentendido y la contradicción. Un escritor inventa y sostiene “todas las teorías a la vez, todas las teorías opuestas y disparatadas” (2011a, p. 36). En particular, la escena recreada en *Nouvelles Impressions* es la del escritor que se sienta a diario en su mesa del Café de la Loire y se ocupa de “hacer teorías”: sobre los cuadernos de notas, sobre la relación entre precariedad y relato, sobre ser escritor como el efecto de una creencia, sobre el mito personal del escritor, sobre la existencia de dos lenguas –y no una– en un idioma. A diferencia de Gustave Flaubert, que, en palabras de Roland Barthes (2000, 2013), pasó su vida “haciendo frases” –y, en cierta medida, Osvaldo Lamborghini, el “Maestro”, habría seguido los mismos pasos–, la aventura de Aira estaría menos jalonada por las cruces de la escritura que estimulada por el goce irresponsable de inventar teorías.⁸ El asunto se complica cuando advertimos que, tal como señala Alberto Giordano (2022), el hacer teorías de Aira puede no ser más que un simulacro de conceptualización cuyo valor, y todavía más, cuya misma razón de ser se deba mucho menos a *lo nocional* que a *lo expresivo*; es decir, se trataría de escribir frases con apariencia de teoría, que simulan un saber que no se tiene, por el simple placer de la forma: por cómo suenan, o más aún, por lo bien que suenan.

En el ensayo “Mis intereses literarios”, publicado en 1997 y recogido recientemente en *La ola que lee*, Aira reelabora su mito de origen como escritor, actividad a la que se habría dedicado por efecto de “la más desmesurada ambición” (2021, p. 204). Como se le negaron “los dones para practicar cualquier arte”, entre ellos el de vivir, optó por “dominarlos a todos” e instalarse en un espacio llamado “literatura” (2021, p. 204). Ocurre que en ese campo, también, se reveló su incapacidad, su condición de no haber nacido para la literatura, por comparación con Arturo Carrera, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, escritores amigos o admirados que le mostraron lo que era “la literatura vista del derecho” (2021, p. 204). Vale decir que todos ellos produjeron obras que pueden ser encuadradas —sin entrar en los matices que ciertamente las diferencian entre sí— en el campo general de lo vanguardista, la renovación o la experimentación estética. De esta incapacidad innata para practicar cualquier arte, *incluso* para hacer literatura, se desprende que el ensayista perciba el idioma del arte como *una lengua extranjera*. Verdadero marcador recurrente de los ensayos airianos, la frase de Marcel Proust vuelve en este contexto para –desviada– señalar un recomienzo allí donde también hubo una fatiga reticente:

No he podido hablarla naturalmente, y aprenderla habría sido una empresa sobrehumana, tan superior a mis fuerzas que ni siquiera lo intenté. Mi única alternativa era reinventarla, “en mis propios términos” otra vez. Lo que llevó a mis *ensoñaciones teóricas*, que han acompañado o provocado todas mis iniciativas en el vacío de la literatura, a postular un sistema de “arte radical”. Según los axiomas de este sistema, solo es arte el que vuelve permanentemente a la raíz de la que surgió. El que inventa otra vez el lenguaje que lo hace posible, no el que se limita a hablarlo. Es una especie de primitivismo (hecho a mi medida, me apresuro a advertir: sería catastrófico generalizar): todo virtuosismo queda excluido, todo progreso, toda familiaridad (Aira, 2021, p. 206; las cursivas son nuestras).

Como anticipamos, es preciso detenerse en la expresión “ensoñaciones teóricas” con la que Aira se refiere a las herramientas conceptuales que desplegó, que provocaron sus iniciativas literarias y con las que su obra ha sido leída: huida hacia adelante, continuo, invención, literatura mala, mito personal del escritor, arte radical.⁹ Que sean ensoñaciones le da un matiz particular al tipo de especulaciones practicadas por Aira. Según Gaston Bachelard, la ensoñación produce “una renovación de la alegría de percibir” (1982, p. 244), por lo que, en ella, todo es bienestar y acogida.¹⁰ Efectivamente, la escritura airiana se funda sobre un precepto de la felicidad, que está presente también en su caracterización de la obra de Copi como un realismo de la felicidad. Podríamos afirmar también, con Albert Béguin, que la manera de hacer teorías en Aira adopta “la maravillosa ligereza del sueño” (1954, p. 284). En un sentido levemente distinto, Martín Kohan se refiere a las “parrafadas filosóficas” presentes en las ficciones airianas, en alusión a las “reflexiones consistentes sobre la ficción y la verdad, sobre la verosimilitud y el realismo, sobre la invención y el mundo” (Kohan, 2021, p. 162), es decir, esos pasajes reflexivos característicos de sus novelas y que interrumpen el flujo narrativo. Si bien Kohan posa su mirada crítica en el compuesto de superficialidad (de los hechos narrados) y densidad conceptual (de los pasajes reflexivos) y, por lo tanto, su interés está puesto principalmente en las ficciones, nos interesa destacar de su planteo la noción de ligereza –una ligereza que, dice Kohan, puede ser “corrosiva” (2021, p. 171)–, porque es a través de esa ligereza que las ficciones incorporan el pensamiento ensayístico:

ni toda la filosofía ni todas las reflexiones estéticas que recorren los libros de Aira entran en contradicción con la superficialidad con la que esos mismos libros coquetean; no hay antítesis: esas líneas de pensamiento ensayístico cobrarían una pesadez y una hondura, una pretenciosidad inadmisibles, si no participaran de esa superficialidad que así las hace posibles, sin ser, por ende, nada más que superficialidad (Kohan, 2021, p. 163).

Creemos que lo dicho por Kohan con relación a la ficción airiana es válido también para su producción ensayística. La sola mención de su repertorio de ideas como “ensoñaciones teóricas” busca simultáneamente quitarles espesor, darles ligereza, en abierta contraposición con las teorizaciones presentes en las obras ensayísticas de otros escritores argentinos, además de vincular las propias teorizaciones con el campo del surrealismo. El dispositivo para enunciar sus concepciones sobre la literatura y el arte y acerca del lugar del escritor y el artista en la sociedad, sus teorizaciones sobre la vanguardia, el surrealismo y el dadaísmo, la manera en que ordena su biblioteca presidida por los nombres de Lautréamont, Rimbaud, Duchamp, Roussel y Baudelaire, el modo en que reinventa conceptos y los va definiendo y redefiniendo en sucesivas entregas ensayísticas –que, con ser menos numerosas que las ficcionales, no dejan de ser prolíficas a su manera–, ese dispositivo, decimos, es inseparable de su autodesignación como “ensoñaciones teóricas”, en buena medida porque la misma ligereza aludida en el nombre le da esa forma plástica e inacabada, informe y fugaz, a las argumentaciones ensayísticas del autor. Como afirma Graciela Montaldo, las teorías en Aira tienen una doble condición: la fuerza explicativa (llaman la atención por su sofisticación conceptual) y la falta de funcionalidad (son gratuitas, sin finalidad); por eso las teorías “se consumen en sí mismas” (Montaldo, 2010, p. 104).

Pareciera que, tras una primera etapa más centrada en el análisis de su obra ficcional, se ha producido un giro en la crítica sobre Aira que acentuó el interés por su producción ensayística, sus intervenciones críticas, o incluso por las instancias de construcción de su figura de escritor. Tal es el caso de las entrevistas, verdadero corpus en sí mismo a la hora de estudiar la obra de Aira, aun cuando se trate de un escritor que hizo de su aprensión a concederlas una de las marcas más fácilmente reconocibles de su autofiguración, con la fórmula “*si tengo que dar entrevistas cada vez que publico un libro...*”, en alusión a su condición de escritor prolífico. Ocurre que la cantidad y la variedad de entrevistas de las que disponemos desmienten en parte la táctica de la retracción, y contribuyen, sobre todo, a arrojar más sombras que luces sobre la estabilidad del programa airiano, desde el momento en que trabajan menos con la constatación de lo ya enunciado –en ensayos, conferencias, artículos– que con un sistema de variaciones en torno a distintos temas, sistema que acaba por confundir los conceptos, mezclar las teorizaciones y trabajar, fundamentalmente, con las fuerzas de la contradicción. A propósito de las entrevistas, sin embargo, interesa poco reparar en ellas en lo que podrían tener de racionalidad estratégica de parte del escritor; su valor estriba en que funcionan como una prolongación de las ensoñaciones teóricas del novelista, del modo en que opera el dispositivo de invención de teorías.¹¹

Acerca del giro en la crítica sobre la obra airiana, ya lo plantea Premat (2021) cuando dice que el desplazamiento de Aira desde lo *insólito* a lo *previsible* ha venido de la mano de una tendencia, por parte de los críticos, a desatender los textos, a desviar la atención de las últimas entregas de las novelitas y dirigirla al mecanismo o procedimiento que las produce. Dicha estrategia ha tenido como efecto un corrimiento del interés crítico hacia los ensayos, con el presupuesto de que es allí –y no en las novelas– donde se revelaría el principio de funcionamiento del continuo airiano, como si fuese allí el lugar donde hallar el tesoro explicativo que le dé finalmente sentido al conjunto.¹² Lo que conviene señalar es que dicho propósito debe ser revisado, no solamente porque vaya en busca de algo que es, a esta altura, del orden de lo inhallable –tal es la multiplicidad de pistas paradójicas con las que contamos–, sino porque la idea misma de que los ensayos constituyen un tipo de textualidad separada de la de las ficciones es una premisa, al menos, cuestionable. Porque sin forzar demasiado la lectura, se podría afirmar que los ensayos trabajan a menudo con modos de la enunciación que no se alejan demasiado de los practicados en las novelas, además de que las novelas trabajan muy frecuentemente con momentos o fragmentos que muy difícilmente puedan diferenciarse de lo que entendemos por ensayo, o que incluso vemos funcionar a modo de ensayo en la propia obra de Aira. Es habitual decir que los ensayos de un escritor –en tanto práctica autorreflexiva– sirven para dar un marco de inteligibilidad a su obra ficcional –en tanto la acompañan y justifican–, y tal sería el ejemplo de libros como *El concepto de ficción* de Saer o *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia: estaríamos, en ambos casos, ante compendios ensayísticos cuyo interés radica menos en su escritura propiamente dicha que en las claves que proporcionan para la evaluación de la narrativa de los dos autores. Los ensayos tendrían, según esta perspectiva, una finalidad instrumental, subsidiaria: constituirían las indicaciones para trazar el mapa conceptual desde donde dichas obras deben ser leídas, o desde donde sus autores consideran conveniente que sean leídas.

Pues bien, la peculiaridad de ensayos como “La innovación” o *Nouvelles Impressions* es que no admiten con facilidad semejante división. En los ensayos de los años 90 Aira arriesga teorías al mismo tiempo que las pone en práctica, suspendiendo tal partición al practicar de inmediato lo que acaba de enunciar *antes* en términos más especulativos. No hay que esperar a poner en relación los enunciados vertidos en el ensayo con la publicación de una novela *después*. El ensayo es ya una puesta en práctica de la teoría que enuncia. El ensayo es acción, y –como se ha dicho– de una potencia inventiva acaso equivalente a la de las ficciones. Ni el funcionamiento de los ensayos se agota en la idea de que constituyen apéndices explicativos de la obra ficcional, ni la obra narrativa puede ser pensada meramente como apéndice documental de la poética esbozada en los ensayos, por más que el narrador de *Cumpleaños* o el ensayista de “La nueva escritura” así lo digan.¹³

Volviendo a “Mis intereses literarios”, es fácil reconocer en él rastros de al menos otros dos ensayos publicados en la misma época: “El último escritor” (1997) y “La nueva escritura” (1998). En esta tríada se manifiesta con claridad la idea de que la de Aira es “una literatura de después, cuando ya todo sucedió, todo fue dicho, todo fue leído” (Premat, 2009, p. 246). Frente a ese estado de situación, la ficción de origen de Aira se traduce en una *ficción de escritura*: tal como se dice en “La nueva escritura”, volver a escribir recuperando para el arte “la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes” (2000 [1998], p. 166). Si la escritura debe retornar a cierto primitivismo del cual queda desalojado el virtuosismo técnico, con este desaparecen también la primacía del talento y se desata el nudo que unía el don (para practicar un arte) con la excelencia (de los resultados alcanzados). De esta manera, Aira se coloca en un vacío, en un tiempo suspendido, virtualmente “en el momento previo al nacimiento de las lenguas” (2021, p. 206).

Pero incluso más allá de la ficción de escritura que refiere más directamente a la propia poética de Aira, es decir, la que podemos encontrar sobre todo en “Ars narrativa” y su elogio de la no corrección y la estética de lo malogrado (“he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva” [1994, p. 70]), hay también un relato de escritura cuya historicidad es deliberadamente dudosa y que diseña un origen de la escritura legendario, mítico. Es una ficción que en ocasiones toma un cariz radical –en el sentido de que es un arte que retorna a las raíces–, prehistórico (en el ejemplo ya citado de “La nueva escritura”), y en otras más bien una faz premoderna, como en este ejemplo tomado de *Ideas diversas*:

En un pasado lejano, tan lejano que la memoria no alcanza a verlo pero se lo puede deducir, los libros se escribían solos, los escritores no tenían más que firmarlos y publicarlos. Un día, dejó de ser así. Cesó la fabricación automática espontánea, y los que querían ser autores de un libro tenían que escribirlo, palabra por palabra, página por página. Los escritores quedaron atónitos, primero, y después furiosos. Lo vieron como una perversa jugada que les hacían el destino y la Historia. ¡No escribimos más! Pero si querían seguir siendo escritores, tenían que hacerlo, y como no tenían intención de renunciar a las ventajas y prestigios que les daba la profesión, lo hicieron. De la desazón y la amargura que les produjo el cambio, y de la nostalgia del estado anterior, nació la literatura tal como la conocemos (Aira, 2024, p. 41).

Así, la supervivencia de lo vanguardista en Aira adopta la forma de una ficcionalización de la escritura: ya sea por medio de un relato arcaizante acerca del origen de la escritura, ya de un relato premoderno sobre una época en la que los libros se escribían solos, o ya sea a través del armado reiterado de la escena de escritura airiana, que comprende la dimensión material de la escritura (los cuadernos, la birome, la “paginita”, la escritura en los cafés),¹⁴ a la que se agrega el sinfín de escenas de escritura que vemos en sus ficciones, desde el escritor quincuagenario de *Cumpleaños* al yacaré que aprende a escribir en *Lugones*, pasando por el escribiente de *Varamo* que inventa, de la noche a la mañana, una obra maestra de la poesía moderna en lengua española; en cualquier caso, la nueva escritura que surge del compuesto entre improvisación, olvido de la tradición, mala literatura y deseo de recomienzo siempre supone la puesta en funcionamiento de una práctica que permita seguir escribiendo, de modo que “no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir” (Aira, 1994, p. 70).

Decíamos antes que la idea de *recomienzo* merece atención, fundamentalmente por la manera en que desordena las tradiciones heredadas y postula una utopía inventiva que regrese a un punto cero. De hecho, “recomienzo” es un término muy asociado a la lectura que Contreras hace de Aira. En dos sentidos: primero, cuando la crítica propone que hay en Aira una ficción histórica que supone la adopción de un punto de vista vanguardista, esta perspectiva se divide en dos: “la adopción de lo póstumo como punto de vista (*¿cómo seguir escribiendo después del final?*)”, y habría de este lado una pulsión melancólica, y por otra parte su contracara eufórica, “el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (*¿cómo volver a empezar?*)” (Contreras, 2002, p. 21; cursivas en el original). De un lado, las figuraciones del final, la catástrofe, el fin del mundo (o su inminencia); del otro, las figuraciones del comienzo, los nacimientos y la génesis. Pues bien, al mito de reactivación presente en la poética airiana, Contreras lo denomina “ficción del recomienzo” (2002, p. 21). Un segundo sentido del término aparece para nombrar la salida del hiato 1984-1987, el lapso en blanco durante el que Aira no escribe novelas (en el medio se produce la muerte de Lamborghini). Después de *Una novela china* y del lapso de tres años, en 1987 están fechadas *El bautismo*, *Los fantasmas*, *La liebre* y *Embalse*. El recomienzo de la escritura tiene aquí una acepción concreta (volver a escribir luego de la interrupción de tres años), pero además un sentido formal. Porque en este relanzamiento de la ficción airiana lo que hay es un cambio en la forma misma del relato; hoy podemos decir que es a partir del recomienzo de 1987 que irrumpe el Aira de las “novelitas”, el Aira de la “mala literatura”, del descuido formal, el *tempo* acelerado, la huida hacia adelante y la precipitación de los finales. Parece haber en Aira una escena de recomienzo ligada, como en Barthes, al fantasma de lo ya terminado:

Escribir como absoluto comporta un movimiento existencial particular: *terminar (la obra) para recomenzar* = el Fantasma “Haber terminado”. Se trabaja la obra como un desaforado, *para haberla terminado*, pero apenas está terminada, se comienza otra, en las mismas condiciones de ilusión (Barthes, 2005, p. 209; cursivas en el original).¹⁵

Si la consigna de Proust en la *Recherche* es el Querer-Escribir –esa es su gesta y su gesto, dice Barthes (2005, p. 43)–, la de Aira es el Seguir-Escribiendo, y nos referimos al momento en que definió las bases de un arte del relato sostenido en la incorrección y de una poética que se quiere vanguardista. En este sentido, la forma del relato es recuperada menos a partir de “estrategias de seducción narrativa” que por su virtud para convertirse en “*el mejor método para seguir escribiendo*” (Contreras 2002, p. 20; cursivas en el original). Pero Contreras va más lejos –recordemos que su libro es de 2002, cuando todavía los discursos sobre el fin del arte y la literatura estaban en auge– y dice que el punto de vista vanguardista asumido por Aira es la respuesta o el efecto de esta pregunta: “*cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho*” (Contreras 2002, p. 21; cursivas en el original).

Seguir escribiendo, ¿para qué? ¿Con qué objeto? Aira ensaya diferentes respuestas a este interrogante, por ejemplo en la fábula del Último Escritor (que le interesa tanto a Contreras como a Premat) o, también, en el momento atípicamente joyceano, autoirónico, cuando proclama: “yo escribiría para que, si la Argentina desapareciera, los habitantes de un hipotético futuro sin Argentina pudieran reconstruirla a partir de mis libros” (Aira, 2002/2003, p. 27). Con todo, la respuesta que da en *Alejandra Pizarnik* es más cercana a lo que propusimos hasta aquí: “La adopción del procedimiento de la escritura automática obedece a su utilidad para obtener lo Nuevo. Y la importancia de lo Nuevo es suprema, es el *sine qua non* para seguir escribiendo” (1998, p. 15). El propósito del Seguir-Escribiendo no es otro que el de encontrar lo Nuevo, porque, como dice el ensayista en “La innovación” –bajo la tutela de Baudelaire–, a lo Nuevo no se lo busca, sino que se lo encuentra.

3. Políticas

Cuando escribe *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, encontramos ya formado el programa airiano de crítica del buen escribir o bel letrismo, llevada al punto de establecer una diferencia entre literaturas centrales y periféricas (por más que Aira no lo diga así):

Si hay una diferencia general y abarcadora entre la literatura europea y la nuestra, es que la europea se apoya masivamente en la calidad, en la exigencia de calidad a que está sometido el producto del escritor. Mientras que la nuestra puede permitirse todo. La estupidez, o sea todo. El mérito revierte sobre la literatura, nunca sobre los efectos de su práctica (2011a, p. 49).

Poco más adelante “escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera” (2011a, p. 50) es la vía para ejercer con libertad el acto literario, de tal modo que escribir mal se vuelve la literatura misma, entendida como esa fuerza que va al encuentro de lo Nuevo, y lo que queda por fuera de ese modelo no sería literatura, sino otra cosa (una *otra cosa* que busca incluir mucho más que la literatura de mercado, que busca incluir por ejemplo a aquella literatura que carece de pasión por la literatura, es decir, la que a juicio de Aira somete el discurso literario a la expresión de contenidos ideológicos, políticos, etc.). Así lo define Aira –y lo hará con términos similares en otras ocasiones– en la entrevista realizada por Guillermo Saavedra: “Si la intención falló, hay literatura; si salió bien, no” (1993, p. 135).

Ahora bien, basta adentrarse un poco más en el ensayo *Nouvelles Impressions* para descubrir, con la perspectiva temporal que tenemos ahora, elementos en común con el Aira “anacrónico”, supuestamente “regresivo” o más “conservador” en términos estéticos; es decir, el Aira que habría abjurado o estaría en el momento de arrepentirse de sus vanguardismos tempranos y de reordenar su biblioteca. En el elogio de *René Lys* practicado allí, uno de los aspectos más valorados por Aira en la novela de Victor Segalen es el “espesor de fábula”, “volumétrico”, con el que el escritor francés construye su ficción, “una fantástica invención que desafía toda certeza” (2011a, p. 52). Elementos valorados que retornan en el Aira tardío, en particular en su elogio de la narración-construcción que caracteriza a la novela de aventuras o la literatura de evasión: “hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse ‘evasión’” (2017a, p. 34).

Precisamente, si se repara en el ensayo “Evasión”, la defensa que el escritor hace allí de la novela de aventuras (toma por modelo *The Black Arrow* de Robert Louis Stevenson, ¡Stevenson!) se opone a cierto estado de la “novela actual” –al menos la que Aira percibía como actual en el momento de composición del ensayo–, centrada en la subjetividad del autor y en su vida rutinaria, que en consecuencia construye relatos lineales que son “el equivalente indigente de lo que antes era la novela” (2017a, p. 23).¹⁶ Ocurre que Aira, en línea con su tendencia vanguardista a la autoimpugnación, se pregunta, o directamente pone en cuestión, el estatuto de verdad de la literatura de evasión, incluso su mera existencia: “Creo que nunca existió en realidad, salvo como recurso o fantasma polémico, a pesar de lo cual, o por lo cual, he empezado a extrañarla (y hasta a tratar de producirla deliberadamente, con los pobres medios artesanales a mi alcance)” (2017a, p. 22). La “vieja evasión” es objeto de *rescate* por efecto del rechazo que le produce la “novela actual”. Se trata, concretamente, de la novela autobiográfica tan presente en la literatura argentina de comienzos del siglo XXI.

Entonces, la “predicación autobiográfica” (2017a, p. 25) de la novela actual concede prioridad al tiempo, y más precisamente al tiempo de vida del autor, que se vuelve (la vida, esa vida) el tema del relato, y al hacerlo excluye los *purple patches*, o *purpureus pannus* horacianos:

Se llama a los pasajes descriptivos que interrumpen la acción por un momento, corto o largo, a veces por un par de líneas apenas. Antes nunca faltaban en una novela, y le daban su poesía, su ritmo, su atmósfera. Casi podría decirse que eran lo esencial de la novela, su lujo, lo que la hacía valer la pena, aun cuando el lector impaciente se los saltara (2017a, p. 26).

El recurso a Stevenson, primero, y a Horacio, después, que podría interpretarse como un gesto de adopción de cierto clasicismo borgeano, se ve rápidamente interferido por lo inesperado, que no es otra cosa aquí que la irrupción –otra vez– de lo más familiar del programa airiano. Es inesperado por los elementos que junta, pero es familiar en tanto apela a una de sus contraseñas más íntimas: la figura de Arthur Rimbaud. Dicho de otra manera: en este ensayo que comienza aludiendo a nombres como Stevenson, Coleridge, Chesterton y Horacio –es decir, un territorio cuya toponimia parece estar escrita por Borges– de pronto irrumpe el Aira de lo vanguardista, el Aira que habla desde un tiempo sin tiempo ni lugar, el vanguardista de “hora cero” como afirma Premat. Porque tras decir que las *Iluminaciones* de Rimbaud habrían sido el canto de cisne de los *purple patches*, cuenta esta fantasía: componer una novela cuyos *purple patches* fuesen todas y cada una de las cuarenta y dos iluminaciones de Rimbaud, de modo intercalado, “llevando el argumento, sin hacer trampa y manteniendo el verosímil tradicional, de una a otra” (2017a, p. 27). Y a continuación:

Esto se parece a un procedimiento de generación automática de novela (no tan automático, por supuesto) como los que yo he venido predicando irresponsablemente estos últimos treinta años. Irresponsablemente, pero no tan estúpidamente como los que se lo tomaron de modo literal. Aunque no exista más que como teoría, ni se lo practique, el procedimiento tiene un mérito y una utilidad de primera agua: vuelve objetiva la fuente de las historias; sin él, o sin lo que él representa, la única fuente a la que recurrir es lo que alguna vez llamé «el estúpido reflejo de la manzana en la ventana», es decir la propia estúpida y miserable psicología momificada del sujeto filisteo y antiliterario que se suponía que la literatura tenía por objeto destituir (2017a, p. 27).

Aquí, entre otros aspectos, y con una retórica encendida, podemos encontrar la clave para evaluar el vanguardismo de Aira tanto en lo que tiene de formalista y procedimental como en lo que exhibe de político, de cierta política de la vanguardia –para decirlo con Raymond Williams (1997)–¹⁷ que se vincula con la ficción histórica airiana, la de postularse “como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia” (Contreras, 2002, p. 15; cursivas en el original). Si la presencia de lo vanguardista en Aira puede ser pensada a partir de la idea de “fantasma” (Tabarovsky, 2018), si la supervivencia del surrealismo en Aira puede ser evaluada como un “muerto vivo” o un “espectro que inquieta a los contemporáneos” (Asholt y Siepe, 2007, p. 18; la traducción es nuestra), habría que preguntarse por la supervivencia de cierta política de la vanguardia

perceptible en fragmentos como el citado recién.¹⁸ Porque parece tener más la forma de la melancolía, de la resistencia a dar por perdido el objeto, y ligarse a él por medio de una identificación patológica, que la recuperación de un programa de acción que tenga por objeto transformar el mundo (con Marx) y cambiar la vida (con Rimbaud). Cuando Aira dice en *Alejandra Pizarnik* que el surrealismo sigue siendo “nuestro predicamento” (1998, p. 11), por más que la referencia más nombrada sea la de André Breton, la línea privilegiada parece ser, al igual que en el resto de su obra, la más formalista-procedimental-conceptual de Raymond Roussel y Marcel Duchamp.

En cierta medida, la reivindicación de la literatura de evasión puede entrar en contradicción con la militancia en contra del buen escribir, desde el momento en que en “Evasión” se valora la novela que está bien construida. Premat procura darles una explicación a las sinuosidades airianas, y los fundamentos que propone resultan convincentes: la posición maximalista de los 90 ha ido matizándose, atenuándose en entregas más recientes, por caso en “Evasión”. Lo que señala Premat es que, en lo relativo al problema del valor y de la calidad, se trata para Aira de estar en un *contratiempo*. En los 90 “escribir mal es rechazar los imperativos del sofisticado relato moderno”, que regían las obras de Borges, Saer o Piglia. Mientras que en los últimos diez años “su escritura está, de nuevo, fuera de época, esta vez por demasiado ‘buena’” (2021, p. 145).

Si bien, y como ya dijimos, no es la intención de este trabajo darle coherencia y continuidad al pensamiento novelístico de Aira, una coherencia que el escritor está lejos de buscar, con todo, sí interesa marcar que las pretendidas contramarchas no son tan evidentes, y que, por más inestable que pueda ser la forma que adopte, la base programática de Aira permite matizar el costado supuestamente coyuntural de sus intervenciones. Porque ya encontrábamos en “Ars narrativa” dos elementos que reaparecen en el fragmento citado de un ensayo tardío como “Evasión”. Valiéndose de la ductilidad connatural del género novela, Aira dice en el ensayo de 1994 que creó el método extremo –ya mencionado– consistente en avanzar sin corregir redimiendo en el capítulo que sigue las flaquezas del anterior: “todo surrealismo es poco” (1994, p. 70), dice aquí Aira, y en el instante en que lo enuncia postula una suerte de surrealismo extremo, irreductible, un surrealismo *más allá* del surrealismo, así como el de Cecil Taylor –en el relato homónimo– es un vanguardismo más allá del vanguardismo.¹⁹ Un plus de vanguardismo ahí donde los propios surrealistas se contuvieron e hicieron las cosas razonablemente bien o de manera controlada; en cambio, el método de Aira supone “una acentuación extremista” (1994, p. 70). Sin embargo, y como dijimos al comienzo, este *más allá* puede muy bien ser entendido como un *más acá*, en línea con la tendencia airiana a verosimilizar el disparate. Lo que quisiéramos agregar ahora es que la postulación de un más allá del surrealismo –en todo lo que el gesto tiene de destiempo– es inseparable de la *fábula política* según la cual Aira, en 1994 (cuando publica “Ars narrativa”), y todavía en 2017 (cuando publica *Evasión y otros ensayos*), tiene como blanco de ataque la moral burguesa y el modo de funcionamiento del arte en la sociedad burguesa, para decirlo con Peter Bürger (2000). El objeto de rechazo es ese “sujeto filisteo y antiliterario” que la literatura tiene como misión destituir.

Escribir bien es “prudente”, “razonable”, “cauteloso”, pero en definitiva “estéril” y “mortífero”, en la medida en que atenta contra la vida, contra la economía temporal de la vida (que pide ser vivida libremente). Aira defiende la práctica de un arte general de la invención cuyo soporte es el libro, “el objeto que podía ser todos los objetos” (1994, p. 71). Pero no hay un fetichismo del libro-objeto aquí; se refiere al libro publicado lisa y llanamente. Habla de una pulsión: publicar libros, el deseo de publicar libros. Este proceso se resume con el lema Lamborghini: “Primero publicar, después escribir”. Pero hay todavía una vuelta más: no tanto los libros, sino más bien el procedimiento que los genera. Procedimiento entendido como la “serie de pasos que se realizan ciegamente” (1994, p. 72). La idea que propone enseguida es esta:

Su operador se limita a hacerlo funcionar, sin poner nada extra. Pero ese “extra” no es sino una suma difusa de la inspiración, el talento, los sentimientos, los recuerdos, las opiniones, es decir toda la panoplia psicológica. Toda la pesadilla del yo, de la que trato de despertarme (1994, p. 72).

Y poco después agrega:

El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en una palabra, a todo el siniestro bazar psicológico burgués (1994, p. 72).

De esta manera, propone una salida de la individualidad y el acceso a una verdadera libertad creadora por vía del procedimiento (y no del talento): “Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno” (1994, p. 72). Decíamos que la adopción del punto de vista de un vanguardismo de hora cero incluye la adopción de una política de la vanguardia de hora cero, con su componente antiburgués, por más que no derive en una tendencia política concreta. En eso se igualan el Aira vanguardista y el Aira tardío, como también en la preferencia por la externalidad en desmedro del subjetivismo y de la espacialidad en perjuicio del tiempo.

En “Evasión”, las novelas del “círculo autobiográfico” (2017a, p. 28) son puro tiempo, el tiempo de vida del yo que narra. El “giro temporal” (p. 30) que ha tomado la novela actual supone, como efecto concomitante, “el abandono de la construcción espacial de la representación” (p. 30). Poco después aparece en el ensayo un elemento que podría darle sustento a quienes buscan oponer este Aira tardío con el de la época de sus vanguardismos tempranos. Nos referimos a la valoración del *trabajo* en la narración-construcción que implicaba la novela de evasión, “una artesanía que costaba trabajo” (p. 32). Ahora bien, esta novela –presumiblemente elogiada aquí– supone, como parte de ese trabajo artesanal, un sacrificio vital: “al novelista se le iba la vida en el aprendizaje de un oficio tan difícil, y en la construcción de maquinarias tan complejas” (p. 33); “no cualquiera podía escribirla: crear y sostener el andamiaje de la distancia exigía un largo aprendizaje y una técnica refinada, una orfebrería de precisión” (p. 35). Con lo cual se podría vincular esta argumentación con la periodización realizada en “La nueva escritura”. De manera sintética, en aquel ensayo Aira se valía de la historia de la novela moderna para historizar –de manera un poco antojadiza– y así poder apoyar su hipótesis sobre bases más o menos sólidas. Frente al “profesionalismo inhumano” en el que derivó la forma novela después de Balzac, la vanguardia “es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica” (2000, p. 166). De ahí la ficción prehistórica que ya mencionamos, según la cual la vanguardia es lo radical, lo originario, lo que está vinculado con las raíces y el origen del arte. La vanguardia viene “a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen” (2000, p. 165). Es el efecto de que la profesionalización del novelista haya roto con la dialéctica de forma y contenido: los contenidos fueron variando, mientras que la forma novela quedó congelada. El arte se convirtió en un reducto de especialistas “y se perdió la riqueza de experiencias de todo el resto de la sociedad” (2000, p. 166), dice aquí Aira, en una no muy velada alusión a la *Teoría de la vanguardia* de Bürger.

Volviendo a “Evasión”, la novela que, en su decurso histórico, termina en el agotamiento y la asfixia creadora, debía ser suplantada –por “izquierda”, digamos– por el retorno a la vanguardia, y no como ocurrió –por “derecha”, si seguimos este esquema– por una deriva hacia las formas de lo autobiográfico que entronizan la figura yoica del autor. Pero no fue suplantada solamente por las novelas del giro autobiográfico. En la sinuosa historización propuesta por Aira (que habla, en rigor, de cierto uso de la historización en lo que tiene de mito explicativo), la novela actual sería el colofón de un proceso cuya evolución incluye la novela de compromiso sartreana y, más atrás, cierta novela de la internalidad (novela sobre las profundidades de la consciencia) por oposición a la externalidad y la superficialidad propias de la novela de aventuras, de evasión.

A esta novela le quedó como territorio el orden de lo superficial-espacial, mientras que a la novela “seria”, comprometida, le fue reservado el territorio de lo comprometido-emocional-temporal-discursivo. Lo injustificable y gratuito de la novela de evasión cedió su espacio a la novela de compromiso, de la toma de conciencia, cuyo modelo fue privatizado y dio asiento, en la actualidad, a la novela autobiográfica que el ensayo cuestiona. La potencia explicativa de la argumentación, incluso con sus piruetas conceptuales y despistes retóricos, logra colocar la literatura de evasión del lado de la gratuidad vanguardista.

La recuperación que hace Aira de la escritura automática, tanto la que le imprime velocidad al relato en sus ficciones cuanto la que está presente en las ensoñaciones teóricas del novelista –por caso, en su apreciación de las obras de Lamborghini o Pizarnik–, constituye un desafío al sentido: “El sentido es un corte, el sentido interrumpe y fija, el sentido mata” (Premat, 2009, p. 246). Contra la fijación del sentido, hay que acentuar el absurdo, pero sobre todo acumular un enunciado tras otro “a tal velocidad, y de modo tan intrincado, que desaliente la reconstrucción del sentido” (Aira, 1998, pp. 27-28). Consideramos que en este punto la recuperación del surrealismo se enlaza con la idea expresada anteriormente acerca del Seguir-Escribiendo: la escritura automática ya no como aquel procedimiento que traduce el pensamiento, sino el mecanismo verbal que mejor sirve para la proliferación de significantes y la abolición del sentido. En este aspecto, la escritura automática está tomada en lo que tiene de pura materialidad verbal, de puro procedimiento para atentar contra la fijación del sentido. Para concluir, parafraseando al Barthes (2013) que escribe a propósito de *Bouvard et Pécuchet*, frente a Aira hay que suspender la oscilación entre verdad y error, dado que lo que se enuncia en sus ensayos y ficciones es, al mismo tiempo, *perfectamente claro y perfectamente incierto*.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1981). Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, (51), 55-58.
- Aira, C. (1982). Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona. Entrevista por A. Castro y G. Borgna. *Pie de página*, 1(1), 2-3.
- Aira, C. (1988). Prólogo. En O. Lamborghini, *Novelas y cuentos* (pp. 7-16). Ediciones del Serbal.
- Aira, C. (1992). La novela tiene que ser como una marea de amor. Entrevista por E. López Brusa y M. Dalmaroni. *La muela del juicio*, 7(3), 7-11.
- Aira, C. (1994). Ars narrativa. *Criterion*, (8), 70-72.
- Aira, C. (1995). La innovación. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (4), 27-33.
- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2000 [1998]). La nueva escritura. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (8), 165-170.
- Aira, C. (2002/2003). Por qué escribí. *Nueve perros*, (2/3), 27-33.
- Aira, C. (2004, 17 de abril). Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno. Entrevista por R. Garzón. *El País*. https://elpais.com/diario/2004/04/18/cultura/1082239201_850215.html.
- Aira, C. (2011a [1991]). *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Cultura e Barbárie.
- Aira, C. (2011b). *Cecil Taylor*. Mansalva.
- Aira, C. (2017a). *Evasión y otros ensayos*. Random House.
- Aira, C. (2017b). *Cumpleaños*. Random House.
- Aira, C. (2021). Mis intereses literarios. En *La ola que lee. Artículos y reseñas (1981-2010)* (pp. 203-207). Random House.
- Aira, C. (2024). *Ideas diversas*. Blatt & Ríos.
- Asholt, W. y Siepe, H. T. (2007). Défense et illustration du surréalisme politique et de la politique du surréalisme. En W. Asholt y H. T. Siepe (Eds.), *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme* (pp. 7-23). Rodopi.
- Bachelard, G. (1982 [1960]). *La poética de la ensoñación* (Trad. I. Vitale). Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2000). Flaubert y la frase. En *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos* (pp. 191-204) (Trad. N. Rosa). Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II: Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*. Seuil/IMEC.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1978-1979 y 1979-1980)* (Trad. P. Wilson). Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2013). La crisis de la verdad. En *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980* (pp. 212-216) (Trad. N. Pasternac.). Siglo XXI Editores.

- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (Trad. M. Monteforte Toledo. Revisada por A. y M. Alatorre). Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1999 [1929]). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (pp. 41-63) (Trad. J. Aguirre). Taurus.
- Bru, S. y Martens, G. (Eds.) (2006). *The invention of politics in the European avant-garde (1906-1940)*. Rodopi.
- Bürger, P. (2000 [1974]). *Teoría de la vanguardia* (Trad. J. García). Península.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo.
- Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales* (Trad. C. Schilling). Waldhuter.
- Giordano, A. (2022). *Los años Aira*. Neutrinós.
- Guerra, J. J. (2024). El objeto-frase y el hombre-pluma: de Roland Barthes a César Aira. *Sociopoética*, (26), 74-83. <https://doi.org/10.18391/sociopoetica.v1i26.4148>
- Guerra, J. J. (2025). “Un toque de azar absoluto”: sueño y relato en César Aira. Caracol. *Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, (30). En prensa.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Montaldo, G. (2010). Aira: un arte basado en la incorrección. El cuestionamiento de las instituciones en una vanguardia finisecular. En D. Viñas (Dir.), R. Carbone y A. Ojeda (Comps.), *De Alfonsín al menemato (1983-2001)* (pp. 94-106). Paradiso.
- Porrúa, A. (2005). César Aira: implosión y juventud. *Punto de vista*, (81), 24-29.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Riveiro, M. B. (2019). César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001). *Trabajo y Sociedad*, XX(33), 83-101.
- Saavedra, G. (1993). César Aira. En el reino de las intenciones fallidas. En *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos* (pp. 133-140). Beatriz Viterbo.
- Saer, J. J. (2004). Zama. En *El concepto de ficción* (pp. 44-50). Seix Barral.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama.
- Spiteri, R. y LaCoss, D. (Eds.) (2019 [2003]). *Surrealism, politics and culture*. Routledge.
- Tabarovsky, D. (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.
- Williams, R. (1997 [1989]). La política de la vanguardia. En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*

NOTAS

- 1 Hemos ensayado una lectura del surrealismo en Aira a través del análisis de la novela *El sueño* (Guerra, 2025), en parte para hacernos eco del reclamo de Graciela Speranza (2012, p. 147) sobre la escasez de

- estudios que aborden los vínculos —por cierto, evidentes— de la poética airiana con la vanguardia surrealista.
- 2 Recuérdese el pasaje de *Alejandra Pizarnik* en el que Aira analiza los recursos empleados por los surrealistas para impedir el “cierre por verosimilización” (1998, p. 27). Volveremos sobre este punto.
 - 3 Es la clave de lectura propuesta por Premat: “El mismo Aira 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, libros que sí estaban, recuérdese, espléndidamente contruidos. También ha dejado de lado su reivindicación del escribir mal, para proferir, en cambio, consejos sobre la necesidad de utilizar en los relatos tiempos pretéritos y la tercera persona, en épocas de intimismo presentista y de introspección autobiográfica generalizada” (2021, p. 126).
 - 4 Sobre la crítica del “bel letrismo”, es conocida la afirmación que hace Aira en una entrevista realizada por Guillermo Saavedra: “La mayor parte de los escritores y críticos están obsesionados por el bel letrismo, sin darse cuenta de que en la novela lo que hace que uno siga escribiendo es la necesidad de enmendar los desastres de todo tipo que uno va cometiendo a medida que escribe. Sin el error, sin la necesidad de escaparse hacia delante de sus consecuencias, no habría narración” (1993, p. 139).
 - 5 Y allí mismo agrega: “La única división que se me ocurre es entre escritores y no-escritores. El umbral es el amor a la literatura, la dedicación (no hablo de respeto, porque la literatura es tan grande y soberana que ni siquiera hay que respetarla), por más que eso nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales. Es preferible volverse un payaso. (...) En este momento en la Argentina la única política de resistencia por parte de los escritores consiste en escribir obras maestras” (Aira, 1982, p. 3).
 - 6 Ana Porrúa (2005), quien tempranamente reparó en las intervenciones públicas de Aira, definió la irrupción del escritor en el campo literario de los ochenta con el término “implosión”.
 - 7 Decimos “generación” de lo nuevo y no “producción” por el matiz ciertamente negativo que tiene para la poética airiana el concepto de producción. Así responde en la entrevista ya citada: “Yo no produzco nada. Escribir no es producir, más bien lo contrario. La gente que se dedica al arte lo hace por su malestar frente al trabajo y la producción. Yo diría que nuestra tarea no es hacer obras, sino llegar a ser artistas, llegar al punto en que no sea necesario justificarse trabajando” (1982, p. 3). De ahí su interés por figuras como Rimbaud y Lamborghini. Con respecto a la idea de literatura como “la máquina de invertir y desviar las intenciones”, ver Aira (1992, p. 7).
 - 8 La inclinación a inventar teorías queda expuesta, una vez más, en un pasaje de *Alejandra Pizarnik* en el que, luego de referirse a las concepciones de sujeto en Lacan, Freud y Leibniz, y después de aludir a la noción de estilo en Flaubert y a lo que dice Proust a propósito del estilo de Flaubert, Aira dice: “Para agregar una teoría más (...)” (1998, p. 62). Más allá del contenido que sigue —propone su teoría del sujeto—, interesa reparar en esa compulsión a inventar teorías que se deja leer en la introducción de la frase.
 - 9 A propósito de la noción de “arte radical”, se recordará que al comienzo de *Alejandra Pizarnik* Aira trabaja con la dialéctica entre proceso y resultado. Se trata de dos estadios simultáneos, coexistentes, de cuya tensión dialéctica vive el arte. La dialéctica se organiza en dos polos: “al del resultado tiende el arte comercial, ‘de consumo’; al del proceso el arte experimental, o radical” (1998, p. 11). La exacerbación de esta tensión dialéctica se verifica en las vanguardias del siglo XX, que entronizaron el proceso, “en un carrera por lograr un arte que fuera todo proceso” (1998, p. 11). Asimismo, en “La nueva escritura” se habla de “la radicalidad constitutiva del arte” (2000, p. 166).
 - 10 Bachelard insiste en esta idea y la formula de diferentes modos: “La ensoñación ilustra así un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad” (1982, p. 26); o también: “La ensoñación nos ayuda a habitar el mundo, a habitar la

- felicidad del mundo” (1982, p. 43). Para Bachelard, la ensoñación no adormece sino que es productiva y actuante. En esto, se diferencia de la dialéctica de sueño y despertar según la fórmula Walter Benjamin (1999) en su lectura del surrealismo.
- 11 Hay un estudio de María Belén Riveiro (2019) que, además de tener un gran valor documental, establece una tripartición basada en el criterio de cómo Aira se define como escritor en las entrevistas. Así, en sucesivas épocas tendríamos una figuración como escritor de vanguardia (1981 a 1985); una construcción del mito personal del escritor (1986 a 1993), según los tópicos de “la literatura como opuesta a la verdad, los procedimientos y la rutina de escritura y publicación” (Riveiro, 2019, p. 92); y, finalmente, una autofiguración como escritor silencioso (1994 a 2000), coincidente con la etapa en que deja de dar entrevistas.
 - 12 Un sentido último o total que resulta, por cierto, inhallable; desde el punto de vista de Premat, “de página en página el texto es transparente, pero el conjunto busca ser incomprensible” (2021, p. 143).
 - 13 En *Cumpleaños*, las “novelitas” son la “documentación marginal” (2017b, p. 77), el material meramente preparatorio de una obra mayor; en tanto, en “La nueva escritura” las obras de vanguardia son el “apéndice documental” (2000, p. 167) del procedimiento.
 - 14 Sobre este punto, ver nuestro trabajo en torno a la dimensión material de la escritura presente en Aira (Guerra, 2024).
 - 15 En el original: “*Écrire* comme absolu emporte un mouvement existentiel particulier: *finir (l’œuvre) pour recommencer* = le Fantôme “Avoir fini”. On travaille l’œuvre comme un forcené, *pour l’avoir finie* – mais dès que c’est fini, on en recommence une autre, dans les mêmes conditions d’illusion” (Barthes, 2003, p. 207; cursivas en el original).
 - 16 Suena llamativamente similar al “[l]a novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquítica y malograda” (Aira, 1981, p. 55).
 - 17 Recordemos que Williams establece allí que, además del énfasis en la creatividad y el rechazo de la tradición, el tercer factor común entre los movimientos de vanguardia es el antiburguesismo. Ahora bien, el término “burgués” es ambiguo toda vez que no significa lo mismo para la aristocracia, el proletariado o los artistas. El sentido que cada grupo le asigne al término “burgués” va a condicionar las opciones ideológicas y políticas concretas de los vanguardistas.
 - 18 Además de los compilados por Asholt y Siepe (2007), son de utilidad para una evaluación de la política de las vanguardias históricas, en general, y de la política del surrealismo, en particular, los estudios de Spiteri y LaCoss (2019) y Bru y Martens (2006).
 - 19 Recuérdese que el arte de Cecil Taylor es incomprensido y fracasa en la que es descripta como “una época de renovación, con sed de novedades” (Aira, 2011b, p. 26).