



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e353, 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

Lecturas del surrealismo en la literatura argentina contemporánea

Readings of Surrealism in contemporary Argentine literature

 Andrés Camilo Torres Estrada

Escuela de Artes, Universidad Central, Colombia
 atorrese2@ucentral.edu.co

Recepción: 10 diciembre 2025

Aprobación: 20 marzo 2026

Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Torres Estrada, A. C. (2026).
 Lecturas del surrealismo en la literatura argentina
 contemporánea. *Orbis Tertius*, 31(43), e353.
<https://doi.org/10.24215/18517811e353>

Resumen: Un siglo después de las vanguardias históricas, el surrealismo persiste como un espectro que sigue operando en la literatura contemporánea. Este artículo examina la obra de César Aira como una sofisticada operatoria de apropiación y desvío de los postulados surrealistas. Lejos de buscar una filiación ortodoxa, Aira identifica las contradicciones originarias del movimiento –particularmente en la escritura automática– para proponer una lectura renovadora. Su concepto central, la “huida hacia adelante”, radicaliza y estetiza dicho procedimiento, vaciándolo de su programa ideológico y psicoanalítico para convertirlo en un puro motor de invención narrativa, que privilegia el avance, la improvisación y la mutación sobre la corrección y el sentido revelado. Esta poética del procedimiento no supone la muerte del surrealismo, sino su supervivencia espectral como actitud creativa y repertorio de posibilidades formales. El artículo demuestra, además, cómo esta lógica airiana funciona como una lente productiva para analizar la narrativa de autores argentinos contemporáneos como Pablo Katchadjian y Fernanda Laguna, en cuyas obras se reactiva un surrealismo desdogmatizado, centrado en el azar, la velocidad y la apertura imaginativa como principios constructivos.

Palabras clave: César Aira, Surrealismo, Escritura automática, Huida hacia adelante.

Abstract: A century after the historical avant-gardes, Surrealism persists as a ghost that continues to operate in contemporary literature. This article examines the work of César Aira as a sophisticated operation of appropriation and deviation of Surrealist postulates. Far from seeking an orthodox affiliation, Aira identifies the original contradictions of the movement –particularly in automatic writing– to propose a renewed reading. His central concept, the “flight forward” (huida hacia adelante), radicalizes and aestheticizes this procedure, emptying it of its ideological and psychoanalytic program to turn it into a pure engine of narrative invention, which privileges advancement, improvisation, and mutation over correction and revealed meaning. This poetics of procedure does not mean the death of Surrealism but rather its spectral survival as a creative attitude and a repertoire of formal possibilities. Furthermore, the article demonstrates how this Aira-inspired logic functions as a productive lens for analyzing the narrative of contemporary Argentine authors such as Pablo Katchadjian and Fernanda Laguna, in whose works a de-dogmatized Surrealism is reactivated, centered on chance, speed, and imaginative openness as constructive principles.

Keywords: César Aira, Surrealism, Automatic Writing, Flight Forward.



Si hubiéramos sabido lo que era el surrealismo habríamos exclamado:

¡qué lindo es el surrealismo! ¡Cómo lo transformaba todo!

César Aira (2000a, p. 24)

Un siglo después de la aparición de las vanguardias históricas, la pregunta por su legado y reconfiguración en el campo literario contemporáneo no ha perdido vigencia. Más allá de las narrativas que proclaman su fracaso o su clausura definitiva, el surrealismo –como núcleo paradigmático de aquel impulso transformador– persiste como un espectro que continúa habitando y perturbando la creación literaria actual. Este trabajo se propone indagar en las formas de esa persistencia a través de la obra y la poética del escritor argentino César Aira, cuya producción puede leerse como una sofisticada operatoria de apropiación y desvío de los postulados surrealistas. Partiendo del concepto airiano de “huida hacia adelante” –entendido como una radicalización estetizante de la escritura automática–, se analizará cómo el surrealismo, despojado de su programa ideológico original, se reactiva como un repertorio de procedimientos y una actitud creativa que encuentra eco en autores argentinos contemporáneos como Pablo Katchadjian y Fernanda Laguna.

No se trata, pues, de afirmar o negar si Aira, o tal o cual autor, es o no vanguardista y/o surrealista, en cuanto cumple a cabalidad las premisas de la vanguardia o el surrealismo histórico, tal como el mejor Breton inquisidor intentó hacerlo por muchos años con sus compañeros de movimiento. Se trata, más bien, de ver de qué manera Aira se acerca, juega, reescribe y toma para su conveniencia esos postulados y las implicaciones que tienen las reglas bajo las que los pone a jugar, tanto para su poética como para una poética actual de la vanguardia. Es decir, qué le pasa tanto a su obra como a la noción de vanguardia con la *aparición* de ciertos valores defendidos por los movimientos de los años veinte, teniendo en cuenta que al surrealismo, entre otros, se lo ha dado por muerto o superado, desde hace muchos años. En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, que también puede pensarse como una revisión sobre el surrealismo, Aira realiza una lectura interesante para darle, en su mejor estilo, un poco la vuelta a las cosas. A la mejor manera de la “huida hacia adelante”,¹ en vez de enfrentarse a la idea de la muerte actual del surrealismo, defiende un carácter póstumo del movimiento desde el momento de su nacimiento.

Veamos cómo lo hace. Es sabido que una de las reglas inquebrantables y míticas de la escritura automática, el procedimiento por excelencia del surrealismo, exigía eliminar el juicio crítico sobre lo que se iba escribiendo. Aira (1998) lo pone en los siguientes términos: “El procedimiento obliga al artista a ser un perpetuo Orfeo, que tiene prohibido volverse a ver lo que ha hecho” (p. 12). Sin embargo, a continuación, encuentra varios momentos en los que Breton y compañía traicionan esa exigencia, que tenía dimensiones de mito de iniciación. Es decir, los surrealistas terminaban enfrentándose a la imposibilidad de liberarse del juicio estético, y hasta militaban de su lado. Aira sentencia entonces: “El Orfeo surrealista que tenía prohibido volver la cabeza, avanzaba de espaldas” (1998, p. 29). A partir de la contradicción entre su premisa casi mitológica y la realidad, Aira decretaba que el surrealismo había nacido muerto, y precisamente esto le había permitido tener una vida larga, siempre póstuma, pues no podía morir lo que nació como sombra. Esto coincidiría en parte con la afirmación de Blanchot (2007) sobre el fracaso o superación del movimiento:² “¿El surrealismo se ha disipado? Lo que sucede es que ya no está aquí o allá: está en todas partes. Es un fantasma, una brillante obsesión” (p. 55).³

Es así como Aira, en su ensayo sobre Pizarnik, lee detenidamente estas contradicciones presentes desde el inicio del surrealismo, no para señalarlas y denunciarlas, sino para hacer lecturas creativas a partir de estos momentos. Así, en vez de enfrentarse con la idea de la muerte del surrealismo, la afirma hasta sus últimos límites para salir por delante, y en el fondo de la muerte encontrar un espectro que recorre la literatura para siempre; idea que hace suya Damián Tabarovsky en *Fantasmas de la vanguardia*: “ese diálogo imposible sigue siendo un horizonte imprescindible para la literatura contemporánea. El arte de la literatura es también y sobre todo, el arte de hablar de un modo imposible con el fantasma” (2018, p. 11).

La irreverencia de Aira para revisitar el surrealismo nos da pistas también de la forma en la que ese fantasma se aparece: ya no como una lista de premisas y exigencias, sino como un espacio de posibilidades. Que no podamos llamar cabalmente a Aira un vanguardista o un surrealista porque no cumple con dichos requerimientos, o a cualquier otro artista porque el tiempo de esos movimientos ya pasó, porque se trataría de un anacronismo, no implica de ninguna manera una derrota, una muerte o una capitulación de la vanguardia. Que Aira encuentre en Pizarnik ciertas prácticas, procedimientos y reminiscencias del surrealismo, que las actualice para su propia obra, o que nosotros las podamos pensar para artistas contemporáneos, habla de la sobrevivencia de una actitud, un mecanismo, y no de un movimiento, programa o periodo histórico (Premat, 2013). Lo que nos devela Aira al revisitar el surrealismo es que este es en sí mismo una tradición irreverente, una herencia deconstruida con la que podemos jugar, un cuarto de herramientas y de posibilidades.

Otra de las contradicciones del primer surrealismo con las que juega Aira en otro lugar de la bibliografía, tiene que ver con la genealogía que el movimiento creó al revisar diferentes autores del pasado y ponerlos en la estela surrealista. Aira resume así la contradicción:

Al crear, en su fervor proselitista, la tradición retrospectiva de los “locos literarios”, Breton cayó en una trampa sin salida, que él mismo tuvo que revalidar: el verdadero surrealismo era el *malgré lui* creado por quienes desconocían lo que era el surrealismo y tenían poco interés en saberlo (Aira, 2000b, p. 243).

Si continuamos con la estela de la lectura que Aira ejerce sobre el surrealismo, podemos seguir viendo el carácter espectral de esta vanguardia que ya existía en esos “locos literarios” (Aira, 2000b, p. 243) –Rimbaud, Nerval, Lautréamont, entre otros– inclusive antes de que se decretara su nacimiento: repito, no como movimiento o periodo del arte, sino como gesto, actitud o postura, como plantea Premat: “más fácil sería postular que vanguardia no designa un objeto, sino comportamientos: una actitud radical y provocadora, una posición frente a la tradición, una postura y una energía” (2013, p. 52).

Ya Boris Groys (2010) señalaba la necesidad de repetición de la vanguardia, que debe ocurrir una y otra vez, para enfrentar las ideas dominantes historicistas y de progreso. Esto nos ayuda a entender las posibilidades de existencia del surrealismo tanto prenatal como póstumo. En su artículo “El débil universalismo”, donde argumenta que el verdadero legado vanguardista es la desprofesionalización del arte, una práctica de signo débil, afirma que:

el gesto artístico débil, trascendental no puede ser producido de una vez y para todos los tiempos. Más bien, debe repetirse una y otra vez para mantener visible la distancia entre lo trascendental y lo empírico –y resistirse a las imágenes fuertes del cambio, la ideología del progreso, y las promesas de crecimiento económico. (...)– Por lo tanto, necesitamos más clarificación que nuevamente produzca una posterior confusión, y así sucesivamente. Es por esto que la vanguardia no puede ocurrir una vez y para todos los tiempos, sino que debe repetirse permanentemente para resistirse al cambio histórico y a la falta crónica de tiempo (2010, párr. 17).

Por otro lado, lo que Aira parece enfatizar es que las contradicciones del surrealismo están en su propio origen, y este carácter especial en su génesis casi que autoriza y alienta justamente las interpretaciones, apropiaciones y los juegos a partir de sus postulados. Esto haría parte de su propia identidad y develaría la ética de la pureza –en la que tanto se desgastó Breton– como una utopía, y a su dogmatismo como una puerta para la desconstrucción.

Escritura automática y huida hacia adelante

Ahora podemos dar paso al examen de algunas características surrealistas presentes en la obra de Aira y en sus gestos como figura de autor. En primer lugar, varios momentos de su obra son calificados como surrealistas en el sentido que el adjetivo ha funcionado en general: es decir, como delirante, irracional o absurdo. Así, encontramos en sus novelitas gusanos gigantes que destruyen el mundo clonados de la corbata de Carlos Fuentes, liebres apocalípticas, conspiraciones tecnológico-religiosas con monjas-máquinas, origamis imposibles, ovejas en una pampa onírica y un largo etcétera. Por otro lado, sus personajes son, con frecuencia, creadores de procedimientos, a la mejor manera de los surrealistas, aunque con la misma frecuencia se trata de mecanismos inservibles e irrepetibles.⁴

El humor y la broma al lector también juegan un papel importante en su literatura, tal como ocurría principalmente en el primer surrealismo, más cercano a Dadá. Además, y principalmente en sus ensayos, Aira defiende varios postulados que fueron columna vertebral de varios momentos del surrealismo: la preeminencia del procedimiento por encima del resultado; el valor absoluto de la invención, muy de la mano también de la idealización de la infancia como reino de la imaginación; la suspensión del afán de explicación; la improvisación como libertad opuesta a la razón; el valor absoluto de la acción; y la apertura de los posibles bajo la intervención de los procedimientos surrealistas.

No se trata de un ejercicio de simple copia, adopción o influencia, sino de enseñanzas o procedimientos del movimiento vanguardista que Aira ha revisitado para actualizarlas y ponerlas a jugar a su favor en su propia literatura. Para mostrar justamente cómo funciona esta apropiación, podemos acercarnos al procedimiento surrealista por excelencia, la escritura automática, y develar la forma en la que Aira lo ha convertido en su particular “huida hacia adelante”. Veamos la definición que Aira (1994) da de este procedimiento en su “Ars Narrativa”:

Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto. (...) De modo que haciéndolo no tan bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante; justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de “huida hacia adelante” (...) me hace preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva. Más que eso: encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes... El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo. Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimir las será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas (p. 70).

Las reminiscencias con la escritura automática saltan a la vista si revisamos uno de los “Secretos del arte mágico surrealista”, incluido en el *Primer manifiesto*:

Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera frase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse. Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente, la que sin duda participa a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si se admite que el haber escrito la primera frase implica un mínimo de percepción. Pero esto no debe preocuparte, porque allí reside en su mayor parte el interés del juego surrealista (Breton, 2001, p. 49).

Veamos primero lo que comparten: para empezar, la prohibición de mirar hacia atrás, de corregir; en segundo lugar, la idea de que, en cuanto procedimiento, puede ser utilizado por cualquiera, y así dar por cumplido el deseo de Lautréamont de que la poesía sea hecha por todos, por lo que la idea de talento queda desechada; por otro lado, el proceso es el resultado mismo; hay, también, una exigencia de presente y una preeminencia de la libertad de invención y de improvisación.

Veamos ahora las particularidades de la “huida hacia adelante”: se trata, principalmente, de una potencia de seguir escribiendo; por otra parte, se trata de una invención improvisada de la trama de las novelitas, no de la prosa; es decir, lo que no se corrige son los caminos delirantes de la imaginación; sí están bajo juicio las frases y el estilo. De la misma manera, no se trata, como en la poesía surrealista, de una escritura automática de palabras, sino de una huida hacia delante de la invención. En varios lugares de la bibliografía Aira hace notar esta diferencia, aunque no la explicita respecto a la relación escritura automática-“huida hacia adelante”, tal como en el siguiente fragmento de *Continuación de ideas diversas*:

El surrealismo empezó como un movimiento literario, y los escritores iniciadores pusieron el acento en el aspecto lingüístico, con la escritura automática, “*les mots font l’amour*”, cosas por el estilo. Con el tiempo derivó hacia la pintura, y en los escritores surrealistas tardíos predomina una voluntad de visualización pictórica que para ser eficaz necesita de un discurso convencionalmente representativo, preciso, claro, transparente; las palabras dejan de hacer el amor y se ponen a trabajar. La exigencia de claridad y precisión es mayor que en la narrativa realista, porque en ésta lo que debe “ver” el lector es el mundo y los seres que conoce, mientras que el escritor surrealista está poniendo en escena figuras y hechos insólitos, invenciones y quimeras de la fantasía (2017, p. 61).

Aira se inscribiría en esta línea de los escritores surrealistas tardíos, y así hay que entender las categorías de barroco o rococó con las que define su propia escritura: no en referencia al lenguaje, sino a la fábula, tal como expone el narrador de *El congreso de literatura*: “Debe ser por inseguridad, por temor a que lo básico no sea suficiente, y entonces tengo que adornar y adornar, hasta una especie de rococó surrealista que a nadie exaspera tanto como a mí” (2004, p. 54).⁵

Sin embargo, la principal diferencia entre ambos procedimientos radica en lo que esperaba el surrealismo obtener de la escritura automática: el develamiento de las verdades del inconsciente, o “huésped desconocido”, como también lo llamaron. En la “huida hacia adelante”, en cambio, la escritura automática está vaciada de un contenido programático ideológico y funciona únicamente como artefacto para la creación de una literatura particular; el sentido, que en el surrealismo anclado a cierta lectura del psicoanálisis seguía jugando un papel primordial, en Aira está a la deriva, en constante huida: “¿Cómo leer? Leyendo, llevando adelante la lectura. Y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que sigue, no en lo que ha leído. En lo que hace continuo, no en lo que corta” (1991, p. 31).⁶

Boris Groys, en *Arte en flujo* (2016), nos invita a pensar el surrealismo como una estetización del psicoanálisis y del marxismo, es decir, como si el movimiento se hubiera acercado a sus grandes referentes liberándolos de su marco normativo; la escritura automática, por ejemplo, imitaría la práctica psicoanalítica de la asociación libre, pero desvinculándola de un objetivo utilitario. Sin embargo, vemos en repetidas ocasiones que por lúdicas que aparezcan al inicio las propuestas de procedimientos de parte de Breton, los Manifiestos siguen develando una búsqueda de verdad. Así lo ve el mismo Aira:

El servicio de la escritura automática era “pescar” lo que todavía podía seguir siendo nuevo en las profundidades (inconscientes, oníricas, transpersonales, azarosas) donde se hubiera refugiado. De ahí que, dijera lo que dijera Breton, la escritura automática ya estaba instrumentalizada desde el comienzo (1998, p. 17).⁷

De esta manera, sería una propuesta como la del novelista pringlense la que daría verdaderamente ese paso absoluto hacia la estetización, pues el primer surrealismo, y en especial los manifiestos de Breton, dejan ver un afán por la revelación detrás de los procedimientos. Sería en las neovanguardias, en Pizarnik, y en el propio Aira, donde se llevaría hasta las últimas consecuencias a las grandes revoluciones del surrealismo, finalmente libre de ideologías y ahora disponible para un ejercicio artístico personal. Esa es justamente la interpretación que hace Aira de la escritura automática tanto en su propia obra como en la de Pizarnik: “A.P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el ‘Yo crítico’, al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio” (1998, p. 16).⁸

Espectro de la huida hacia adelante

A continuación, podemos pensar en el carácter surrealista de la obra de Pablo Katchadjian y Fernanda Laguna a partir de su relación con la “huida hacia adelante”. Es decir, pensar su vínculo con el movimiento vanguardista a partir de la intervención que Aira realiza sobre su procedimiento mítico. Ambos autores están también cobijados bajo la senda airiana que el mismo novelista argentino ha dado en llamar “mala literatura” o literatura preocupada más por el proceso que por el resultado.

En Katchadjian, en su novela *En cualquier lado* (2017), lo surrealista salta fácilmente a la vista si pensamos el adjetivo en la forma en la que se ha popularizado. Escenas de un programa de baile donde se premia al más disimulado; fuegos congelados; gigantes; partidos de fútbol con dos balones; una mujer que toma pequeñas dosis de venenos para alcanzar la resistencia a estos; olvidos fulminantes y repentinos; ninfas chiquiticas que aparecen en una fuente; un príncipe medieval que le pide al protagonista que junte diez mil mercenarios y les pague con el dinero que ha ganado en las apuestas; la muerte repentina del protagonista a la mitad del relato; y en general un contexto onírico constante. Todo sucede con una velocidad vertiginosa en la narración.

Para ejemplificar la “huida hacia adelante” particular de Katchadjian, me gustaría tomar el último de los eventos mencionados: la muerte del protagonista, Gato, que ocurre sin ninguna alerta ni drama posterior –tal como nuestras expectativas lectoras esperan siempre que sucede algo similar–. Gato lidera un ejército de mercenarios que ha sido vencido por los gigantes de un rey, y ahora emprende la huida del territorio. Un emisario del rey les pide una reunión a Gato y los siguientes al mando:

El rey dijo: “si a la noche no están reunidos con nosotros, a la noche los atacamos” “Bueno, vamos a ir”, dijo Azucena, y el emisario se fue. No tenían dudas de que se trataba de una trampa, pero de todos modos no sentían que les quedara opción, así que esa noche Gato, Luganor, Azucena, Luciano y El Sombra fueron hacia la tienda del tío, donde los liquidaron a todos inmediatamente, excepto a El Sombra, que se escabulló y volvió al campamento a contar lo sucedido (Katchadjian, 2017, p. 54).

A continuación, se hace una asamblea de todo el ejército para elegir un nuevo general; eligen a una mujer y en las siguientes páginas asistimos a las nuevas aventuras del ejército bajo su mando. De Gato, el protagonista hasta ese momento, que es más o menos la mitad de la novela, no se vuelve a decir absolutamente nada.

Ahora bien, sobre su método particular de escritura, Katchadjian dice intentar perder la conciencia para no saber él mismo bien qué es lo que está escribiendo, de tal forma que nunca piensa en algo que quiera decir antes de escribir, y así el sentido solo aparece después (Nollegiu cat, 2024, 8m1s). En la descripción de un taller que dictó en la librería berlinesa Bartleby & Co (Katchadjian, s.f.), se parte de la premisa de no entender y no saber nada al escribir, no para que surja el inconsciente o el delirio, sino como apertura a lo posible. Podemos ver aquí reminiscencias de la escritura automática, pero cuando vemos su mecanismo en acción, como en la muerte de Gato, la huida hacia delante de Aira parece imponerse como referente, pues el mecanismo funciona solo como posibilidad de creación e invención.⁹

Por el lado de Fernanda Laguna, en el relato “Me encantaría que gustes de mí”, firmado bajo el seudónimo de Delia Rosetti, la narradora nos cuenta en primera persona y en presente sus aventuras de verano en una playa de Uruguay, a donde ha ido a acompañar a una amiga a un concurso de surf. Allí conocen a otras dos mujeres con las que tienen relaciones, pero entre las inseguridades de la narradora y las indolentes noches de verano, terminamos asistiendo a la revelación de su depresión. Hasta ahí todo se presenta bajo un realismo más o menos chato, más o menos superficial, más o menos anodino, aunque lo que nos mantiene como lectores atentos es la velocidad de la narración.¹⁰ Entonces, ya avanzado el relato, la protagonista está en una cena con las otras chicas que la ignoran por completo, y de repente escapa del restaurante subiéndose al lavamanos y rompiendo el vidrio del baño entre lágrimas. Ya en la ruta empieza a “balancear el dedo” (Laguna, 2005, p. 27) esperando que un auto la lleve hasta el mar, y allí ocurre uno de esos momentos fundamentalmente surrealistas: la coincidencia [*Nadja*, de Bretón, es justamente, como dirá Aira, una serie de “encuentros fortuitos y azares” (1998, p. 35)]. Una camionera lesbiana la recoge, rápidamente simpatizan y la noche, y la vida de nuestra protagonista empieza a mejorar. Este evento marca el inicio de una sucesión de azares que acontecen velozmente.

Es como si la “huída hacia adelante” empezara a operar de una forma particular, justo en el sin salida en el que se encontraban el relato y la protagonista, esa especie de aletargamiento y depresión en la que se hallaba en las primeras páginas. Así, asistimos a la huida literal del personaje, pero también del relato. Lo que nos había parecido una narración veloz al inicio, palidece de cierta lentitud, dada la vertiginosa manera en que empieza a desarrollarse ahora la trama –que además recuerda la noción de “avance en espiral”, mencionada en el “Ars Narrativa” de Aira–. Aventura tras aventura, personajes aparecen tan rápido como desaparecen, amores, azares, todo deviene en una “huída hacia adelante” cuyo final es una escena de suicidio que puede adjetivarse de muchas maneras, pero de ninguna forma negativa. Acaso ridícula, pero aquí el ridículo ha cambiado de signo y no puede decirse que señale algo negativo. Es una escena tierna, torpe, bella, simple, graciosa e hilarante. Las últimas palabras de la narradora desangrándose, antes de su fin, y antes del fin del relato, nos pueden dar una idea: “Me siento feliz, feliz. Libre. Satisfecha” (Laguna, 2005, p. 44).

Si leyéramos a Rosetti solamente desde la perspectiva de la escritura automática, sería difícil encontrar la conexión. Sin embargo, gracias al velo que nos proporciona la huida hacia delante de Aira, podemos empezar a notar atisbos de surrealismo en el relato. Ahí está la casualidad, la imaginación, la sucesión de eventos que pasan libremente sin la detención de lo razonable o adecuado. La misma protagonista nos da el guiño del procedimiento airiano en esas últimas páginas de huida y vértigo: “No es mi estilo ir para adelante pero... la verdad es que... en ese lugar tan recóndito donde nadie me conoce me puedo rajar a cualquier lado cuando se me dé la gana y sin que casi nadie se dé cuenta. Libertad total” (Laguna, 2005, p. 34).

La lectura que César Aira efectúa del surrealismo –y su consiguiente reformulación en la “huida hacia adelante”– nos proporciona una clave fundamental para repensar las vanguardias en la contemporaneidad. No como un catálogo de dogmas por cumplir, sino como un “fantasma” (Blanchot, 2007), una “tradición alternativa” (Premat, 2013) de ruptura, y una caja de herramientas para la invención. Al despojar a la escritura automática de su proyecto utópico y psicoanalítico, Aira estetiza el procedimiento hasta sus últimas consecuencias, transformándolo en el motor de una poética del avance, la improvisación y la mutación permanente. Este gesto no significa la muerte de la vanguardia, sino su más pura supervivencia espectral, liberada para habitar, como un virus creativo, la obra de autores contemporáneos. En Katchadjian y Laguna, observamos cómo la lógica de la huida –con sus cortes abruptos, sus azares productivos y su desdén por la coherencia retrospectiva– genera una narrativa que es, en esencia, surrealista en actitud, aunque no en programa. De este modo, el surrealismo, lejos de hallarse clausurado, demuestra una vitalidad póstuma: ya no como movimiento histórico, sino como postura, gesto o fuerza; un espectro que persiste en su potencia transformadora.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (1991). *Copi*. Beatriz Viterbo Editora.
- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo Editora.
- Aira, C. (2000a). *El infinito / Duchamp en México*. Brevedad.
- Aira, C. (2000b). El ingenuo. En E. Marquardt, *A ética do abandono. César Aira e a nova escritura* (pp. 243-248). Universidad Federal de Santa Catarina.
- Aira, C. (2004). *El congreso de literatura*. Biblioteca Era.
- Aira, C. (2008). Aira en el Congreso de Literatura. *Transatlántico*, (3), 1-2.
- Aira, C. (2017). *Continuación de ideas diversas*. Malpaso Editorial.
- Avaro, N. (2008). El Congreso de Literatura. *Transatlántico*, (3), 2-4.
- Badiou, A. (2006). *El siglo*. Editorial Manantial.
- Balakian, A. (1971). *André Breton. Mago del surrealismo*. Monte Ávila Editores.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. Editorial Arena.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.
- Contreras, S. (2001). *La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea*. Universidad de Buenos Aires.
- Groys, B. (2010, 5 de mayo). El débil universalismo. *Arte Contempo*. <https://artecontempo.blogspot.com/2010/05/boris-groys.html>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra Editora.
- Jurado Naón, E. (2022). Qué hacer con la literatura contemporánea. En B. Orge y N. Battistoni (Eds.), *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* (pp. 51-62). Editorial Municipal de Rosario.
- Katchadjian, P. (2017). *En Cualquier Lado*. Blatt y Ríos.
- Katchadjian, P. (s.f.). *Cómo no saber nada: Un taller de escritura con Pablo Katchadjian*. Bartleby & Co. <https://bartlebyandcoberlin.com/como-no-saber-nada-taller-de-escritura-con-pablo-katchadjian/>
- Laguna, F. (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Mansalva.
- Montoya Juárez, J. (2008). *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Editorial de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/2067>
- Nollegiu cat. (12 de mayo de 2024). *Conversación con Pablo Katchadjian*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wZhI9Dn8Fm4>
- Premat, J. (2013). Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo. *Cuadernos de Literatura*, 17(34), 47-64. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6238>
- Tabarovsky, D. (2018). *Fantasmas de la vanguardia*. Mardulce.

NOTAS

- 1 Como aparece en este fragmento del “Ars Narrativa”, y podemos constatar en varios de sus ensayos, la “huida hacia adelante” no es solo un mecanismo narrativo, sino también un sistema de argumentación: “no retroceder del conocimiento, sino avanzar hasta el dogmatismo; no volver la espalda al yo, sino hundirse en el narcisismo más patético; no abandonar la razón sino acentuarla hasta donde empieza a hacernos reír” (Aira, 1994, p. 72).
- 2 En *El siglo*, Alan Badiou llama la atención sobre la ineficacia de juzgar a las vanguardias por el éxito o fracaso de sus programas: “Comprobar que ninguna de las promesas de un programa estético se ha cumplido es hacer una mala crítica de éste. (...) un programa no es un contrato ni una promesa. Es una retórica que solo mantiene con lo que ha sucedido efectivamente una relación de cobertura y protección” (2006, p. 176).
- 3 Esta idea del fantasma ha sido retomada como aparato crítico para las formulaciones sobre la vanguardia que han promulgado más recientemente autores como Julio Premat –“El mito existiría y seguiría existiendo como un espectro, un fantasma que atormenta a los escritores y artistas, como en la película *La noche de los muertos vivientes* (o ese ‘fantasma que recorre Europa’ en la frase inaugural del *Manifiesto comunista*)” (2013, p. 62)– y Damián Tabarovsky –“no se trata de invocar al fantasma como nostalgia de un pasado perdido, ni mucho menos de una dependencia del futuro (a la espera de que llegue ese arte nuevo), sino que el fantasma de la vanguardia es en sí mismo de una exigencia radical” (2018, p. 15)–.
- 4 Así define Sandra Contreras (2001) estos procedimientos en la obra de Aira: “Se trata, siempre, de recetas de cómo hacerlo. Sólo que las recetas son únicas e inejemplares. Impráctico, inejemplar, y a destiempo –lo definen una inadecuación y un desfase temporal en relación con el resultado– el procedimiento en Aira siempre es anacrónico, y funciona, como en Roussel, al modo de un testamento” (p. 17).
- 5 De igual manera, en un Congreso en la ciudad de Rosario en 2007 en el que Aira participó (y del que contamos con una reseña muy completa gracias al artículo de Nora Avaro en la revista *Transatlántico*), el escritor pringlense declaraba: “Yo escribo muy lento, muy despacio, muy poco, muchas veces he pensado que más que escribir lo mío se parece a dibujar, no sólo porque escribo a mano en una libreta o un cuaderno sin renglones sino porque voy dibujando las ideas, lo visual del asunto. El otro día lo oí a Alan Pauls decir una cosa que me sorprendió mucho, que él nunca ve las escenas de lo que escribe, trabaja solamente con el sonido de las palabras, de las frases. No sé si él lo diría por provocación, por decir algo distinto y original pero, si es cierto, resulta mi contracara, porque yo veo todo, y todo mi esfuerzo de trabajo artesanal, de hacer las frases, es para que se vea lo que yo vi. A veces me voy un poco demasiado lejos en descripciones, en descripciones de acciones, para que no se confundan en lo más mínimo, para que los lectores vean exactamente lo que yo vi cuando lo inventé” (Aira en Avaro 2008, p. 3).
- 6 Es también lo que advierte Montoya Juárez en su tesis doctoral al analizar la cuestión desde la noción de realismo: “De modo que Aira parece recuperar la escritura automática como gestualización de un automatismo que no persigue ningún develamiento de las supuestas verdades del inconsciente. (...) Pero el procedimiento airiano se desvía del surrealismo en una cuestión clave. En el surrealismo está implicado un acceso a una esfera de realidad más real, una superrealidad invisible por la represión ejercida sobre el inconsciente por la ‘vigilancia crítica’. En la narrativa de Aira esta afirmación superreal no se da” (2008, p. 457).
- 7 Así también lo ve Anna Balakian (1971) en su detallado estudio literario y biográfico del escritor francés: “Para Breton, la escritura automática asumía una triple dimensión: el concepto psicológico de la

liberación respecto a las inhibiciones psíquicas, el concepto matemático de las coincidencias de encuentros verbales regidos por el azar, y el concepto ocultista de la función oracular del poeta-médium” (p. 101).

- 8 El ahora famoso ensayo que Aira escribió a mediados de los noventa, y que hoy podemos leer en clave de manifiesto, “La nueva escritura”, devela de forma programática esta noción netamente artística que interesa a Aira de todo el espectro vanguardista.
- 9 Jurado Naón (2022) hace una observación similar a la que hemos hecho respecto a Aira pero en la obra de Katchadjian y de su relación con el surrealismo: “Entonces ya no se trataría como querían Breton y sus adláteres de liberar el inconsciente mediante operaciones preestablecidas como la escritura automática o la asociación libre o la escritura de los sueños, sino de tomar prestada una mecánica –la onírica pero también la musical– y volverla procedimiento consciente y voluntario, volverla un instrumento que permita explorar nuevas formas de narración” (párr. 7).
- 10 Sobre la dificultad de resumir un argumento de Rosetti y la velocidad con la que se suceden los hechos, Montoya Juárez razona: “La escritura de Rosetti es escurridiza y resumir sus argumentos resulta complicado, ya que la surreal y dadaísta acumulación de escenarios y acciones se produce en una sucesión de imágenes veloces al hilo de la narración en presente” (2008, p. 30).