

## NOTAS EN TORNO DE LA INSTANCIA SERIAL. CÉSAR AIRA: UN «CASO» DE LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Por Nancy Fernández Della Barca

Un posible interrogante que se impone a la crítica, consiste en plantearse la posibilidad (y necesidad) de liquidar de modo productivo las restricciones lineales historicistas o taxonómicas que dividen y clasifican los órdenes de los saberes. Partiendo de la categoría de *serie*, entonces, se pueden llegar a establecer las marcas que organizan una determinada *poética*. En otros términos, pretendemos analizar las instancias mediante las cuales se trama una escritura como proceso, las precedencias de ciertos rasgos, huellas y matices cuya persistencia urde un modo de escribir donde el sistema de citas y apropiaciones deja entrever también un modo de leer. Así, las construcciones implícitas de las genealogías, los modos de rubricar los lazos de los linajes o la filiación literaria, instauran la polémica frente a la concepción de tiempo cronológico y sucesivo y la concepción de la literatura como conjunto de obras sujetas a las preceptivas de escuelas, movimientos, estéticas o la trascendencia de deudas e influencias. De este modo la categoría de tradición propone una relación compleja entre pasado y presente, formulando además, itinerarios inagotables entre poéticas coetáneas.

La noción de instancia serial es, entonces, singularmente eficaz para establecer vínculos dinámicos entre los períodos cronológicos de los siglos XIX y XX (cuestión que me interesa específicamente para encarar el estudio de la literatura argentina), por lo cual el marco teórico que servirá de base va a orientarse hacia cuestiones epistémicas involucradas con la teoría de la historia, incidiendo de modo concomitante sobre las nociones de *tradición* y *genealogía*. Aquí es donde comienza a funcionar el concepto de *serie*, cuya pertenencia original es explicitada por el campo teórico del Formalismo Ruso, en especial por Iuri Tinianov<sup>1</sup>. En sus traba-

---

<sup>1</sup> De acuerdo a la distinción de niveles que introduce Tinianov, puede desarrollarse un análisis literario otorgándole al concepto de jerarquía y de procedimiento su debida importancia, deslindando las distintas relaciones entre funciones, sea por sustitución o combinación. En este sentido, a Tinianov debe reconocerse también el ingreso de la dimensión histórica en el estudio estructural de la literatura, por cuanto que cada «sistema» refleja un aspecto homogéneo de la realidad. A esto, precisamente, Tinianov lo llama «serie», cuyo privilegio y colocación serán determinados por cada época particular (serie literaria, serie musical, teatral; serie de hechos económicos, políticos, etc.) Es de consulta necesaria también, el trabajo de TINIANOV Y JAKOBSON, «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en el cual afirman la existencia de leyes estructurales específicas al sistema de la literatura, abandonando los enfoques episódicos o anecdóticos por una sólida y estable base teórica y científica, a partir de lo cual pueden afirmar, por ejemplo, la interdependencia entre las nociones de sistema y evolución, ya que el sincronismo puro se presenta como mera ilusión, por contener como sus propios elementos inseparables al pasado y al porvenir. Cfr. Tzvetan TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

jos se piensa la relación entre lo literario y lo social centralizando su preocupación en el modo con que se producen los cambios (evolución) entre formas, motivos y *funciones*, es decir, entre los elementos que constituyen el *sistema* literario. Conforme a sus enunciados, la serie artística o literaria se vincula a otras series históricas de acuerdo con leyes estructurales específicas que atañen a la función (la cual determina el modo y desarrollo específico en la serie literaria) y a las *mediaciones* (que rigen los cambios y correlaciones entre sistemas). Si como afirma Tinianov, la literatura no puede ser estudiada aisladamente, la existencia de un «hecho literario» va a depender de su «cualidad diferencial», es decir, de su correlación con la serie literaria pero también con una serie extraliteraria, con lo cual queda cuestionado el enfoque «inmanente» de la obra. De este modo, al reconocer que la serie literaria convive con «series vecinas», a saber, culturales, sociales, existenciales, somete al término «historia literaria» a un examen cuyas demandas principales consisten en transformarlo en una ciencia. Así, enfoques causalistas o centrados en la psicología de autor son sustituidos por el estudio de la variabilidad literaria fundada en el aserto de que la obra y la literatura en su conjunto constituyen un sistema, lo cual permite actualizar el problema de la relación entre las series y resituar el término «tradición», admitiendo desde una perspectiva evolucionista, los cambios de funciones y elementos formales producidos en un sistema. Mijail Bajtin conserva la pretensión de edificar una ciencia en el dominio de la creación cultural, distinguiendo a la vez la compleja especificidad del objeto estético y la necesidad de ubicar el arte en relación a una filosofía sistemática de lo estético, ya que solo así se puede dar cuenta de las relaciones mantenidas con los elementos éticos y cognitivos en la unidad de la cultura humana<sup>2</sup>. De esta manera, le resta arbitrariedad a la autonomía artística ya que la reconoce garantizada por su implicación en la unidad de la cultura. También, de acuerdo con esta línea de pensamiento, desarrolla un análisis crítico de la estética material que habían sostenido formalistas como Zhirmunski y Tomashevski, ya que, si sus hipótesis de trabajo pueden llegar a ser sumamente útiles en cuanto al estudio de la técnica de la creación artística, tienden a elaborar un punto de vista científico del arte con independencia de la estética filosófica general, orientándose mediante la *materia* a la ciencia empírica positiva. A Bajtín pertenece la afirmación de que «La historia no conoce series aisladas» y no es casual que este enunciado sea uno de los básicos puntos de partida con los que Nicolás Rosa construye su teoría semiótica del sujeto de enunciación en el género autobiográfico, situando su régimen de veridicción en función del lugar intersticial del que da cuenta el concepto de *interferencia*<sup>3</sup>. Para Bajtín es funda-

<sup>2</sup> Para Bajtin, la estética material no solo aísla al arte en la cultura sino también a las artes particulares, carencia que juzga por la falsa posición asumida por la estética formal, según la cual se debe construir una ciencia del arte independientemente de la estética filosófica sistemática. Bajtin interpreta que el problema del dominio de la cultura puede ser entendido en su conjunto, como el problema de las *fronteras* de ese dominio. Sin embargo, advierte que no debemos imaginar tal dominio como un conjunto espacial «encuadrado por sus fronteras y teniendo, al mismo tiempo, un territorio interior», ya que el dominio cultural *está* situado en las fronteras, recorriéndolo estas por todas partes. Cfr. Mijail BAJTIN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

<sup>3</sup> Respecto al problema de la unidad de las actitudes artística, ética y cognitiva, Rosa advierte que plantea un problema que la perspectiva teórica de Bajtin no llegaba a postular en términos precisos, esto es: la cuestión de la unidad en la diferencia y de la diferencia en la unidad. Asimismo, propone un régimen de valores ficcionales que rigen los postulados de todo relato, los cuales pueden ser formulados a partir del concepto de *interferencia*. Ficcionalización del tiempo (cronológica), del espacio (topológica), ambas aristas pueden ser pensadas como la «ciencia» a la que aspiraba Bajtin, sin residuos kantianos. Cfr. Nicolás ROSA, *El arte del olvido*, Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

mental suprimir cualquier enfoque estático por lo cual se hace necesario generar una concepción histórica a partir de una interacción y un condicionamiento recíprocos entre las series que constituyen el dominio de una formación cultural. Es sintomático y congruente que a él le pertenezca otro de los enunciados que recupera Rosa en *El arte del olvido*: «Para entrar en la historia hay que dejar de ser uno mismo». Ahora bien, en tanto y en cuanto la obra como sistema y el concepto de serie provengan de una matriz lingüística (dado que el nexo establecido entre el ámbito de lo literario y lo social es de carácter verbal), deberemos recordar la noción de *diferencia* cuya perspectiva proveniente de la lingüística estructural, deriva e incide en una línea del postestructuralismo de raigambre marxista: Pierre Macherey como discípulo de Louis Althusser<sup>4</sup>.

Un texto literario deja entrever las marcas de su proceso, de las condiciones de su producción y, a su vez, las operaciones de escritura, engendran el imaginario de los textos en la reposición de las lecturas que el nombre propio (el del autor), de una o de otra manera permite filtrar, en definitiva, aquello que llamamos «una mirada del mundo». Con ecos de Macherey, entonces, insistimos en que la obra literaria se relaciona con el lenguaje en tanto tal; por medio de él se vincula con distintos usos posibles: uso teórico y uso ideológico. De esta manera, si tomamos el caso particular de una poética como la de Aira, y nos centramos en la clave que desliza a partir del *continuo* y la *inmediación*, es viable reconocer afinidades lógicas y estéticas, con Gilles Deleuze, sobre todo en lo que atañe a la concepción del sentido. Por ello considero medular su concepto de diferencia (y de serie) que adopta como desprendimiento filosófico a partir de la idea de retorno y transmutación genealógica de Friedrich Nietzsche<sup>5</sup>. El «modelo» de Deleuze es el *rizoma* y si bien continúa de algún modo la idea de interconexión, con su postura crítica quedan abolidas las nociones de especificidad y mediación<sup>6</sup>. Así, el libro, por ejemplo, es

<sup>4</sup> Denunciando como envejecido el mito de explicación o comprensión del texto, Macherey afirma que el objetivo que una crítica debe fijarse es la determinación de un sentido, donde la dificultad esencial a resolver radica en una actividad racional que no considera a su objeto como dado empíricamente. Partiendo de la hipótesis teórica de que la obra no está encerrada en un sentido sino que está fundada sobre una multiplicidad, le reconoce como propio el principio de diversidad que la afirma como incompleta. Asimismo, cuando Macherey invalida la «ilusión interpretativa» que se remonta a un «centro escondido que le daría vida», está negando el análisis intrínseco o la crítica inmanente para plantear que lo que permite rendir cuenta de la estructura de la obra, es su desajuste interno, la cesura por cuyo medio «corresponde a una realidad también incompleta que deja ver sin reflejarla». Esta es la *diferencia* que la obra literaria ofrece, esta es la *ausencia* que muestra, allí donde la carencia y la falta determina su existencia y condiciona aquello que tiene para decir. De este modo, lo que exige explicación no es la simplicidad que dotaría a la obra de unidad de sentido sino la presencia de una *relación* entre elementos y niveles de composición, mostrando a la vez un *conflicto de sentido* y la inscripción de una *alteridad*. Cfr. Pierre MACHEREY, *Para una teoría de la producción literaria*, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1974.

<sup>5</sup> Lo que se denomina *ídolo* es lo que hasta ahora fue llamado *verdad*. No existe ninguna «realidad» ni «idealidad» que no sea trastocada en los escritos de Nietzsche. «Transvaloración de todos los valores» esta es la fórmula para designar el acto de suprema autognosis de la humanidad, por medio de la cual el espíritu se desata de las constricciones sombrías e idealistas para devenir libre, y en medio de las cosas humanas, tomar posesión de sí mismo. «Todo ser quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aquí aprender a hablar de mí», tal es el alma que por placer se precipita en el *azar*, la que se sumerge en el devenir, la que *decide* sumergirse en el deseo, la que huyendo de sí se alcanza en los círculos más amplios, allí donde las cosas tienen su corriente y su contracorriente, su flujo y su reflujo. Cfr. Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Madrid: Alianza, 1979.

<sup>6</sup> Si Deleuze y Guattari conservan la rúbrica autoral mediante sus firmas o nombres propios, es eso mismo lo que les sirve para teorizar acerca del estatuto del yo. «No importa el extremo en que ya no se dice yo, sino el extremo en el que decir yo no tiene importancia alguna». Cuando ya no se es

concebido como una «composición maquínica» cuyas funciones dependen del grado de intensidad con que las líneas de articulación o de fuga forman una totalidad significante. El «sistema» o «rizoma» deleuziano depende de principios de conexión y heterogeneidad, pivoteados por ramificaciones circulares, laterales pero nunca dicotómicas, lo cual favorece el interés depositado en el modo de funcionar de las cosas y hasta de los libros. Para Deleuze, el libro no es objeto susceptible de proveer respuestas acerca de la comprensión o de los intereses interpretativos; más bien, su composición tiene que ver con las conexiones que, exteriores, le son inherentes. Lo que debe preguntarse acerca del libro (como objeto rizoma), entonces, es cómo introduce intensidades metamorfoseando su propia naturaleza. Ahora bien, en el rizoma, la ruptura no excluye las remisiones simultáneas entre líneas de segmentariedad o estratificación y las de fuga o desterritorialización. En esta dirección, más allá de que en todo rizoma subsistan formaciones que lo organizan y le prestan atributos para dirimir entre sujeto y objeto, sus dimensiones y líneas disponen en él un plano que encadena el múltiple devenir cuyos encadenamientos y relevos abandonan por fin el esquema evolucionista del árbol y la descendencia. La *fuga* y la *segmentariedad* constituyen por lo tanto series heterogéneas cuyas intensidades se encadenan, circulan y relevan sin guardar ninguna semejanza ni parecido, lo cual cancela también el modelo de la imitación. Desde esta perspectiva, si el mapa y no el calco es la figura del rizoma, es porque se dirige a una experimentación derivada de la realidad. Deteniéndose en el modo de funcionar propio del rizoma, Deleuze advierte sus procedencias por «crecimientos y estallidos» que actúan por cortes significantes, distinguiéndose así de los sistemas estructuralistas, formados por puntos y posiciones, por distinciones entre futuro y pasado en omisión del devenir.

Antes nos referimos a Nietzsche porque para estos razonamientos «intempestivos», su nombre abre un nuevo lenguaje y desmonta los prejuicios metafísicos, esos que fundan la antítesis de los valores y privilegiando la supuesta conciencia de un saber, esconden los carriles secretos de un pensar instintivo. Admitiendo las ficciones lógicas, aún a riesgo de enfrentarse a los «sentimientos de valor habituales», Nietzsche construye una génesis con estima por la falsedad, lo indeterminado y la apariencia lo cual, si desde la perspectiva metafísica occidental atenta contra la «verdad», para Nietzsche eso carece de importancia y hace posible una inaugural «condición de vida», cimentada en la no-verdad que la favorece, conserva e inclusive selecciona la especie. «Todo lo que es profundo ama la máscara». La sentencia de Nietzsche apuesta en contra de la representación, la imagen y el símbolo de las cosas (contra la verdad profunda acariciada por los filósofos doctos) conformando

---

uno mismo, el yo se absorbe y multiplica. En esta misma perspectiva, el libro, en calidad de composición, es inatribuible, y a su sistema de conexiones fasciculadas, puede llamárselo *rizoma*. Es aquí donde se aborta la raíz primordial injertando multiplicidades inmediatas y donde no obstante, la unidad subsiste como *pasado verdadero, como posible*. Se trata, por ejemplo, del plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples, implicando de esta manera, una dimensión suplementaria a la de los textos considerados, siendo precisamente en ese suplemento del pliegue donde la unidad prosigue su trabajo. Los giros modernos, en Joyce, por ejemplo hacen proliferar las series y pueden favorecer el crecimiento de una multiplicidad en una dirección. En este sentido, según Deleuze y Guattari, las palabras de Joyce llamadas «de raíces múltiples», no rompen la unidad lineal de la palabra o de la lengua más que estableciendo el lugar no-sabido, el del retorno de la frase, del texto o del saber. Planta, animal o madriguera, el sistema de rizoma ejerce sus funciones de evasión, ruptura y desplazamiento para poder conectar, desde sus diversas formas, algún punto con otro cualquiera. Cfr. Gilles DELEUZE/Felix GUATTARI, *Rizoma*, México: Premia, 1978.

en su lugar una idea de Naturaleza derrochadora e indiferente sin medida, incierta cuyo sentido artístico sabe leer Zaratustra, danzarín y ligero, en el eterno retorno del existir. Nietzsche/Zaratustra suprime en el tiempo, la distinción entre pasado y futuro para concebir su infinitud y eternidad iluminadas por la *serie simultánea de repeticiones*. Lo que fue, lo que será y lo que es ya no están separados, porque la reiteración los afirma como tiempo entero cuyo centro está en todas partes. El carácter leve y flotante del tiempo curva su propio sendero y es allí, en el espacio del tiempo donde las cosas intervienen y se transfiguran.

#### LA OCASIÓN DE LO REAL. *EL SUEÑO* DE CÉSAR AIRA

*El Sueño* (Buenos Aires, Emecé, 1998) es la última novela publicada por César Aira. Y como ya ha hecho en otros de sus libros (*La liebre*, *Copi*, *Cecil Taylor*), el autor vuelve a poner de relieve algunos resortes (motivos, figuras, escenas o episodios) que operan productivamente en la práctica de su escritura. El motivo recurrente del viaje aparece, por lo general, sujeto a una peculiar lógica que tiende a desbaratar las convenciones de la representación y, en función de esto, a pervertir las rigideces de la identidad y la causalidad. De este modo si lo real toma forma de vértigo y fugacidad, hay ciertos episodios en los que el tiempo y el espacio funcionan como una «perpetua huída hacia adelante» haciendo de la paradoja airana, la marca inigualable de un estilo. Y el estilo de Aira es un síntoma, un operador que repone al pasado y al futuro en el lugar del presente continuo, y a la proyección jerárquica del perspectivismo en la acumulación caótica donde los extremos desbordan. Sin embargo, el delirio y el caos se resuelven casi siempre en un exceso de inteligibilidad, en un plus de transparencia que por demasiado real se vuelve opaca. Es entonces cuando las vueltas y los giros de una travesía, convierten a la vida misma, esa de todos los días, en un pretexto que alterna entre la reiteración mecánica de los sucesos y las variaciones que el desplazamiento introduce en el ojo del acontecer. Natalio y Mario atienden un kiosko de diarios y cada jornada añade una dosis de tranquila sensación de felicidad. Las conversaciones previsibles entre vecinos, la práctica cotidiana del trabajo, favorecen las charlas sinceras, fáciles y triviales hasta que el avatar de lo repentino hace su irrupción en el cielo tranquilo del barrio de Flores. Las anécdotas más simples, casuales y hasta insólitas se transforman así en el acontecimiento que hace de lo real una explosión de paralelismos y coincidencias sin explicación; Natalio y Mario van a advertir una ligera variación en el monótono curso de sus vidas cuando ambos se ven afectados por la fuga de un cajero estafador (que a su vez repone el pasado delito del astuto Togliazzi) y la desaparición de Lidia. La extrañeza se produce en ellos por que no hay causas o motivaciones esenciales que los vinculen a los hechos que se manifiestan. Y en el lector, una vez más, su propia extrañeza, marca el itinerario continuo entre procedimiento (el de las ficciones airanas) y resultado (el efecto de su propia lectura que como señalara Graciela Montaldo, forma parte de los mecanismos que crean las historias). Cuando se traspone la restringida órbita del kiosko, los pasos actúan como «distancia, recuerdo, información» (p. 51) y si para «actuar se necesita tiempo», se trata del tiempo que sostiene y hace posibles las historias, la aventura de la vida que se vuelve real contándola y la aventura del relato que se vuelve tangible viviéndolo. De esta manera, los actos se van encadenando por la

justificación de una simple necesidad, y el instante de la improvisación va a anular la espera para que los hechos vayan tomando la forma de lo real. La narración aspira así a captar la huella efímera de las cosas, el estado superficial e inmediato de la vida y, el tránsito virtual entre especular (¿cómo encontrar el hilo que une todas las ocurrencias?) y decidir (¿por donde comenzar o hacia donde partir?), dibujan el instante inminente en el que las cosas cambian, se modifican o metamorfosean. Al respecto, se puede evocar el *Copi* de Aira, para quien la construcción de historias era el punto central de su poética. De esta manera y refiriéndose al autor de *El uruguayo*, Aira afirma que el procedimiento artístico consiste en el relato y aquí, el despliegue del tiempo —su condición necesaria—, no sólo garantiza la *invencción* sino el arte como trabajo. Entre los párrafos que diseñan el continuo de una ficción única, la interrupción aparece tan solo como trazo fantasmático de un teatro cuyas escenas sueltas están siempre encadenadas. Citando nuevamente a Aira, vuelvo a insistir en nombres propios, marcas textuales que se sitúan «en las antípodas»: Borges y Copi. Porque si en Borges la «génesis del tiempo y del mundo» inscriben una «separación excesiva» entre posibilidad y acto, en Copi la visualidad exacerbada colma los vacíos, cubre los huecos como reverso de la memoria mecánica, transfigurándola por el olvido. La aventura es un espacio tan vívido y real como la topografía de la calle, solo que puede ser una zona más proclive a lo privado, y, como el sueño, retacear a la narración gran parte de sus detalles, pormenores y consistencia. Esa es la extraña sensación, fantástica y a la vez racional de la paradójica existencia sujeta al «azar sin cálculos». El relente singular de lo indecible de una historia es la parte de gasto, el efecto residual inherente a lo que todo sueño tiene de incomunicable. Sin embargo es ahí donde la acción encarna, toma la forma, la marca de genealogía del relato, en ese intervalo suspendido donde Mario se debate en el comienzo inminente de una aventura, una historia, un suceso distinto que ya puede devolverlo al pasado gastado, roído de hábito. La lógica de la trasposición supone el lugar del presente continuo, el desplazamiento intersticial, más que un lineal recorrido topográfico, por el cual una suerte de viaje iniciático le abre a Mario la posibilidad de cruzar la frontera que separa su vida cotidiana de la conspiración religiosa y tecnológica que anida en el siniestro convento de la Misericordia. El kiosko de diarios (el vínculo entre los periódicos y la calma deparada por una vida de rutina funciona en cierto modo como síntoma), el hábito y los gestos que se afirman como códigos sobreentendidos entre Mario y Natalio, su padre, adquiere una dimensión marcadamente significativa por connotar la fragilidad del instante que vuelve al límite (entre causa y efecto, procedimiento y resultado, provocación y consecuencia), la contrafigura de lo que termina, fija y separa. En cambio la costumbre y lo previsible van a provocar el salto demoníaco, caótico a la otredad, la incursión en la zona vedada de las téticas monjas. Paradoja, decíamos, entre la conveniencia de callar (o de no ver) y engendramiento exacerbado de una historia que contar. Mario se sitúa así sobre el filo que agudiza la percepción cierta, inequívoca pero lábil e indolente del acontecer (confrontar Deleuze) el punto que tensa la singularidad de una vivencia y la universalidad del ser. Galerías, pasajes y pasillos van articulando ante la mirada de Mario las líneas que llevan a los recintos cerrados que su intromisión se atreve a profanar (con el objetivo de encontrar a Lidia, la joven madre que aún no ha visto). Si el claustro es escenario donde la trama se desarrolla al compás de monjas ladronas y probables asesinas, Mario se convierte en actor que se mueve en ritmos de estratégicos

silencios y conspira con el coraje de un héroe barrial. El interrogatorio al que es sometido («a qué has venido?» acechan inquisidoras), impone un régimen de prohibición y castigo, amenaza e interdicción que no obstante vislumbra el secreto reservado. En relación a esto las apariciones y desapariciones, entradas y salidas retienen al joven, aplazando en intermitencias el virtual sentido del final, difiriendo en la clave del deseo, el develamiento del enigma. Al modo de la Alicia de Lewis Carroll, Mario reviste la máscara de un niño entrometido, que va dejando de temer las consecuencias ante esas especies de monjas abominables. Y si la realidad del niño se derrama en el interior de una morada «verdadera o fantástica», al salir es posible que se anulen «todos los lapsos» y esa realidad pueda volver a reanudarse «exactamente donde había quedado», produciendo una suerte de repetición continua y serial, inmovilidad móvil de una totalidad ilusoria escandida en fragmentos de imágenes y sentidos. «No valía la pena apurarse, ni pensar en lo que quedaba por hacer en la jornada, porque todas las cuentas volvían a cero»; solo que las cuentas exigen que los umbrales sean traspasados. En este sentido, el vértigo, la velocidad y la acumulación afecta no solo al espacio sino también al tiempo por el que las escenas van a revelar el orden paradójico del secreto engendrado en la superficie misma de lo visible, ya que, después de todo, el convento queda enfrente del kiosko. Lo real entonces, se desliza en un orden de embriaguez y de perfección, cuya forma consume la forma más etérea donde los extremos anulan los blancos y las distancias, coexistiendo como las máscaras del peligro y la calma, lo conocido y lo ajeno, la vigilia y el sueño. «Pero aunque parezca increíble, la acción nos da una segunda oportunidad, sin necesidad de que el tiempo retroceda; porque el recuerdo y la interpretación de lo que se vivió se traducen en hechos, y estos configuran nuevas escenas, en cuya sucesión va dándose un progreso, hasta llegar al desenlace» (p. 84). Por lo tanto, si desde la marca enunciativa en tercera persona omnisciente se impone cierto registro impersonal, las digresiones y paréntesis a los que Aira recurre con frecuencia, saben insinuar el centro de su poética; las vueltas seriales que mezclan las voces (la de los personajes, la del narrador) proponen una sintaxis narrativa que no solo amplía el horizonte, el curso del relato precipitando el final, sino que también permiten vislumbrar los circuitos desde donde se enuncia y se escribe: la ausencia de la moral, la falta de respeto a la idea de «corrección».

*El Sueño* repone entonces un efecto de extrañeza por ser un producto de invención cuyo autor sabe equilibrar los andariveles entre los viejos relatos con las nuevas historias. Un paradójico devenir entre pasado y futuro vuelve lejano lo próximo y cercano lo arcaico, colmando las distancias que el tiempo cronológico impone. Los mecanismos que crean las historias conectan así, las estructuras de antiguas fábulas colmadas con magia y peripecias más las historias saturadas de acción, de realismo contemporáneo y vida cotidiana enlazadas por las anécdotas y digresiones narrativas; el estilo airano marca una escritura de rizos y ondulaciones haciendo del continuo la clave de su poética, un desplazamiento que alterna su generatividad entre madres desamparadas y monjas robóticas que experimentan con métodos de fecundación clandestinos. De este modo, los conocidos senderos del porteño barrio de Flores, dejan asomar la levedad de anécdotas y costumbres amenas donde lo instantáneo no quita el misterio de un secreto guardado en criptas subterráneas. Y allí donde la aventura y el comic dibujan los cuentos de pasadizos secretos, llaves prohibidas y trampas disimuladas en un jardín tenebroso, el joven diariero descubre la

manifestación plena y mágica de lo real. El talismán del amor transfigura para Mario el doble rostro de Lidia y Rosita y la simple evidencia en la sucesión de los días, traduce en un punto cualquiera de la eterna repetición los signos seriales e inconscientes de los hijos (la proliferación) y los sueños (el raudal de coincidencias). El cuento de la vida entonces, se hace tangible en lugares sin tiempo ni espesor como puertas cerradas, madrigueras, claraboyas pero también en pantallas televisivas y computarizadas que controlan la transmisión esotérica de secuestros y rescates más los estragos del incienso bactericida esparcido en la capilla dominada por bandas de monjas. El cambio de perspectivas y la transmutación de interior y exterior, va a hacer de la acción surrealista, la súbita ocasión de una epifanía que pone al absurdo del lado más luminoso de lo real.