

La doble invención: ciudad y “mala literatura” en *La prueba y La mendiga* de César Aira

*The Double Invention: City and “Bad Literature” in La prueba and
La mendiga by César Aira*

A dupla invenção: cidade e “má literatura” em *La prueba* e
La mendiga de César Aira

JUAN JOSÉ GUERRA*

Universidad Nacional del Sur, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202314.28.02>

Fecha de recepción: 5 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 1 de agosto de 2022

Fecha de modificación: 19 de septiembre de 2022

RESUMEN

El propósito del artículo es evaluar la configuración del espacio urbano en el ciclo de novelas de Flores en términos de “invención”. Asimismo, el concepto de invención es comprendido en relación con la conceptualización que realiza Aira acerca de la literatura “mala”. Se sostiene que la aparición del barrio y del significante “Flores” en la obra del escritor coincide con la puesta en marcha de una maquinaria de producción de “novelitas” que tiene lugar a partir de comienzos de los años noventa. El trabajo se detiene específicamente en *La prueba* y *La mendiga*, por cuanto en ellas se manifiesta con especial intensidad el cruce entre la invención de un espacio (“Flores”) y la invención de un procedimiento (“mala literatura”), además de que en ambas se verifica el “reencantamiento del mundo” por medio del cual se registra la experiencia de la ciudad del presente en la narrativa del autor.

PALABRAS CLAVE: César Aira, ciudad, espacio urbano, mala literatura, invención, narrativa, literatura argentina, literatura contemporánea

ABSTRACT

The aim of this paper is to evaluate the configuration of urban space in the cycle of Flores' novels in terms of “invention”. Likewise, the concept of invention is understood in relation to Aira's conceptualization of “bad” literature. The appearance of the neighborhood and the signifier “Flores” in the writer's work coincides with the start-up of a machinery for the production of “novelitas” that takes place from the beginning of the nineties. The work focuses specifically on *La prueba* and *La mendiga*, because in them the crossing

* juan.guerra@uns.edu.ar, Licenciado en Letras, Universidad Nacional del Sur (Argentina).

between inventions of a space ("Flores") and a procedure ("bad literature") is manifested with special intensity, in addition to the fact that in both the "re-enchantment of the world" is verified as the way the experience of the city of the present is recorded.

KEYWORDS: César Aira, city, urban space, bad literature, invention, narrative, Argentine literature, contemporary literature

RESUMO

O objetivo do artigo é analisar a configuração do espaço urbano no ciclo de romances de Flores em termos de "invenção". Da mesma forma, o conceito de invenção é entendido em relação à conceitualização de Aira da "má" literatura. Argumenta-se que o surgimento do bairro e do significante "Flores" na obra do escritor coincide com a entrada em operação de uma máquina de produção de "novelitas" que ocorre a partir do início dos anos 1990. O trabalho incide especificamente em *La prueba* e *La mendiga*, pois nelas a interseção entre a invenção de um espaço ("Flores") e a invenção de um procedimento ("má literatura") se manifesta com especial intensidade, além do fato de que em ambas verifica-se o "reencantamento do mundo" por meio do qual a experiência da cidade do presente é registrada na narrativa do autor.

PALAVRAS-CHAVE: César Aira, cidade, espaço urbano, má literatura, invenção, narrativa, literatura argentina, literatura contemporânea

1. Una escena fundacional

En 1981, César Aira firma la contratapa de *Emma, la cautiva* y dice, entre otras cosas, cómo se le ocurrió la historia. Para ganarse la vida, el escritor traduce largas novelas góticas sobrecargadas de pasiones y protagonizadas por mujeres. Como el disfrute de esos libros termina amenazado por el exceso de sentimientos, el traductor decide escribir su propia versión, tentativa que da por resultado una novela gótica "simplificada". Pero si interesa destacar esta contratapa es principalmente porque allí el escritor monta la siguiente escena:

Hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una "tapa en contra". Sin ir más lejos, yo lo sé. Pero por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar. Tomasito (dos años) juega entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito. Reina la desocupación, el tiempo sobra. (Aira, *Emma, la cautiva*)

Como es su primer libro publicado, la escena funciona al modo de un mito de origen del escritor¹. Si la holganza generalizada y el contar con tiempo representan en general

1. Recuérdese que *Emma, la cautiva* es la primera novela publicada de Aira, a pesar de que antes había escrito *Moreira*. Los pormenores que hicieron que esta fuese publicada más tarde que aquella son ficcionalizados por el escritor en *La vida nueva*.

las condiciones favorables para entregarse a la imaginación novelesca, lo peculiar, en el caso de Aira, es el lugar elegido por el escritor para sentarse a pensar: el Pumper Nic del barrio de Flores². La construcción de esta escena advierte que el relato que se desarrolla en la llanura del siglo XIX encuentra su origen simbólico en el espacio urbano y, más precisamente, en un local de comidas rápidas del barrio porteño.

El barrio de Flores comenzará a ser el espacio privilegiado de la configuración urbana en la narrativa de Aira recién a partir de los años noventa, con la publicación de *Los fantasmas*. Sin embargo, resulta significativo que su literatura esté ligada a ese territorio desde su primer libro publicado: de escenario de la escritura pasará a ser el escenario principal de un conjunto *numeroso* de ficciones. El factor cuantitativo —la proliferación de “novelitas”— no es un dato menor. Con respecto a la superproducción airiana, Contreras señala que se trata de una relación desviada e irónica con el mercado, pues si, por un lado, el trabajo literario se transmuta en superproducción, por el otro, el efecto inmediato de esa transmutación es la devaluación de la obra “por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error” (“Superproducción y devaluación” 75). Si la irrupción de la idea de “mala literatura” —concepto esencial para este trabajo y que será ampliado más adelante— y la consecuente superproducción y proliferación de libros constituyen a esta altura un lugar común de la crítica acerca del autor, no se ha notado hasta el momento de qué manera peculiar se cruzan la invención de un espacio (“Flores”) y de un procedimiento (“mala literatura”). ¿Qué es lo que hace que Flores constituya el territorio ideal para una poética que se corre de las exigencias de la corrección y se afirma en su apuesta, sin duda riesgosa, por lo malogrado? En tanto espacio fronterizo, Flores pone en contacto clases medias y clases bajas, zonas comerciales y villas miseria, lo culto y lo popular. Lo que se origina a partir del cruce entre construcción del espacio y puesta en acto del procedimiento es un modo de trastocar lo real y, específicamente, de ver la ciudad que propone un “reencantamiento del mundo” (Foster).

2. El reino encantado de las mercancías

Cuando Sandra Contreras señala la existencia de una diferencia notable entre los comienzos y los desarrollos de las novelas de Aira, agrega que los primeros abundan en detalles circunstanciales de acuerdo con la obligación que debe cumplir toda narración clásica, según el precepto del *purpureus pannus* horaciana: “Porque si es cierto que la de Aira es una estricta ética de la invención, también se ha dicho, y creo que con razón, que Aira tiene un gran poder de observación: para poner un ejemplo, allí estarían, y

2. Pumper Nic fue una cadena de comida rápida muy popular en Argentina en los años 1980 y 1990.

reconstruidos magistralmente, las calles y los jóvenes de Flores en la primera parte de *La prueba*” (Contreras, *En torno al realismo* 189). Asimismo, la crítica sostiene que en esos tramos iniciales de las novelas de Aira se recortan “parcelas de realidad”:

Yo diría que esas parcelas de realidad (porque siempre están delimitadas, aunque algo imprecisamente, como los barrios) son lo que la literatura de Aira imagina como “civilizaciones”: la civilización juvenil de *La prueba*, la civilización de los travestis y la civilización del fútbol en *Embalse*, la de los cirujas en *La guerra de los gimnasios*, la de la villa y el proletariado expandido de *Un sueño realizado*, la de los kioscos y los conventos en el barrio de *El sueño*. (189)

Retomando el planteamiento de Contreras, cabe centrarse en los efectos de verosimilitud que están al principio de un relato como *La prueba*. Una de las protagonistas, Marcia, camina por la avenida Rivadavia luego de salir del colegio cuando se encuentra con la siguiente escena:

Tres cuadas antes de la Plaza Flores empezaba a desplegarse, de este lado de la avenida, un mundo juvenil, detenido y móvil, tridimensional, que hacía sentir su envoltura, el volumen que creaba. Eran grupos nutridos de chicos y chicas, más de los primeros que de las segundas, en las puertas de las dos disquerías, en el espacio libre del Cine Flores entre ambas, y contra los autos estacionados. A esa hora habían salido de los colegios y se reunían allí. (7)

Se mencionan también la confitería Duncan, un kiosco de revistas, un puesto de florista, una farmacia, la entrada de una galería, una disquería que arroja la música de The Cure (“que a Marcia le encantaba” [11]), además de la presencia abigarrada de una muchedumbre de jóvenes que se reúnen a esa hora en el lugar. Este mundo de los comercios y escaparates de la avenida es descrito como un paisaje de ensueño. En tal sentido, cobra relevancia el modo en que la ciudad es percibida por Marcia a través del sentido de la vista. Que sea el atardecer de un día de invierno potencia el juego cromático de contraste que se produce entre la oscuridad del cielo y la luminosidad de los negocios: “Debía de quedar algo de luz en el aire, aun a las siete, pero la iluminación intensa de la calle volvía negro el aire del cielo, por contraste. Sobre todo al llegar a la zona más comercial de Flores, cerca de la plaza, con las vidrieras y marquesinas encendidas” (9).

Una serie de imágenes realza la plasticidad lumínica de la escena: “... al fondo de la avenida había una *luz intensa*, roja, violeta, anaranjada” (8), “el *fulgor* de las perchas de mercurio *deslumbraba*” (9), “unos círculos dentro de los cuales *reverberaba* el secreto” (10; cursivas añadidas). El léxico ligado a lo visual se orienta no a darle nitidez, sino más bien a diluir los contornos de lo que se ve, provocando que la escena adquiera un aura de asombro y maravilla. Por medio de este tipo de descripciones lo concreto y lo visible

aparecen desrealizados: justamente esa es la indicación de que se está ante la configuración fantasmagórica del espacio urbano. Así, Marcia se introduce en el territorio de la mercancía como si ingresara a un reino encantado (“que no era ningún lugar, era un momento causal de la tarde” [9-10]), en donde las luces de la avenida brillan para ella “sobre el fondo del negro más compacto” (17). Allí, en ese ámbito con aires de ensoñación, se produce el encuentro intempestivo con Mao y Lenin, dos desconocidas que la abordan en la calle. Esta reunión fortuita inaugura para Marcia una peripecia en la que “todos los valores” se verán envueltos en un “clima de transmutación” (44)³.

Poco después, cuando ingresan al Pumper Nic (“el local ... era una llama de luz blanca, con la calefacción al máximo” [25]), las dos chicas punks se comportan como consumidoras que se niegan a asumir su papel de tales, frustrando las expectativas de conducta que el lugar determina. Constituidas como espacios de consumo y sociabilidad que vienen a reemplazar otros preexistentes, las casas de comida rápida son vistas hacia comienzos de los años ochenta en Buenos Aires como espacios con una impronta marcadamente juvenil: “Simultáneamente brotan los ‘chebourgers’ y los ‘pumpers’. Y los adolescentes, como en las viejas lecherías, los hacen su lugar de parada” (Giusti 18). La actitud irreverente de las punks, que incluye el destrato propinado a la supervisora del Pumper, produce un vuelco en la percepción que Marcia tiene del lugar: “Cuando volvió en sí de esta momentánea reflexión fue como si el Pumper hubiera cambiado de naturaleza” (33). De hecho, el narrador insiste en que, desde la aparición de Mao y Lenin en la avenida, “el mundo se había transformado una y otra vez” (33). Lejos de someterse al orden de lo esperable —ordenar comida, consumir y pagar, es decir, *hacer consumos corrientes*—, las chicas operan un desvío con respecto al resto de la clientela: “¿Qué pensaría ese público ultranormal hecho de jóvenes, mayores y niños que comían hamburguesas y tomaban gaseosas? ¿Se sentirían invadidos, amenazados?” (26). Si bien Marcia decide comprar un helado, esto puede ser tomado como una mínima concesión de su parte para no comprometer excesivamente la permanencia de las tres en el lugar. Por cierto, el núcleo del interés de Marcia está en que Mao y Lenin le revelen información sobre el mundo de los punks. Como respuesta, una de ellas cuenta la historia de Sergio Vicio, el pendiente de las cuatro esmeraldas y la discoteca Palladium, y la narración provoca una sensación reconfortante en Marcia: “El arte de Mao como narradora la había transportado, de la fluorescencia plebeya del Pumper, a las sombras del sueño atravesadas por esa luz lunar, y hasta había creído oír una música nunca oída antes” (52). El deslumbramiento de Marcia en esta y otras ocasiones, su inclinación al asombro, son

3. El argumento de la novela gira en torno al motivo de la “prueba de amor” y juega con las marcas del género melodramático; en este sentido, véase especialmente el análisis de Contreras (*Las vueltas* 150-164).

reflejos que le imprimen al relato la atmósfera de encantamiento, el tono añorado de cuento infantil, dado que el dispositivo narrativo se construye en gran medida apelando al discurso indirecto libre y adoptando el punto de vista de ella.

La novela distribuye su acción en tres lugares claramente delimitados: la avenida Rivadavia a la altura del barrio de Flores, la casa de comidas rápidas Pumper Nic y el supermercado Disco. Este último ocupa la sección final de *La prueba*. Tiene la peculiaridad de estar ubicado al fondo de una galería, rincón desde el que emana la iluminación de su marquesina fluorescente. El Disco será el escenario elegido para concretar la prueba de amor. Equivocadamente, Marcia piensa que consistirá en el robo de mercadería por parte de Mao para entregársela a ella: “Era el equivalente de lo que antaño habría sido matar a un dragón” (67). En esa analogía, la esfera de las mercancías y la del cuento de hadas confluyen. Y el cruce se acentúa a medida que el texto sigue las reflexiones de Marcia: “Desde el presente iluminista del siglo, cualquiera diría que los dragones no habían existido. ¿Pero acaso para un campesino de la Edad Media existían los supermercados?” (67-68). Si se atiende al razonamiento y se despliegan sus alcances, el presente iluminista podría asemejarse al camino de *desencantamiento del mundo* que se produce bajo el dominio de la racionalidad capitalista, en tanto que la alusión a los dragones admitiría ser leída como parte del movimiento contrario, es decir, lo que con Hal Foster se puede llamar *reencantamiento del mundo*. La analogía cumple, entonces, la función de sobreimprimir algo del orden de lo maravilloso al ámbito mundano del intercambio mercantil. En palabras del narrador, el ingreso al supermercado reviste las formas de una entrada al sueño, que se traducirá, además, en un espectáculo de la violencia⁴. De esta manera, la novela tiene entre sus objetivos reencantar esos lugares de la experiencia contemporánea de la ciudad que han sido clasificados como “no lugares” (Augé), para hacer de ellos —supermercados, casas de comida rápida, gimnasios— ya no espacios de la estandarización y la pérdida de la identidad, sino espacios de la imaginación novelesca.

En uno de los capítulos de *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*, Héctor Hoyos incluye *La prueba* de Aira dentro de una serie de textos (los otros son *Mano de obra*, de Diamela Eltit, y *Mala onda*, de Alberto Fuguet) que representan el espacio del supermercado como *topos* característico del capitalismo global. Todavía más, el autor sugiere que en dichas novelas el mundo está representado con la forma del supermercado y los sujetos no son más que compradores, hipótesis que lo lleva a concluir lo siguiente:

4. Mucho se ha escrito sobre la escena final de la novela; véanse especialmente Decock (“Desencuentro receptor” y “Big Bang”), Ludmer (366-368) y Santos (206-209). Sobre los finales abruptos como una de las marcas distintivas de la praxis narrativa de Aira, véanse especialmente Contreras (*Las vueltas* 179-183) y García (61-66).

“Combining the elements in this family of metaphors, their hope is to awaken us from consumerist enchantment. ... Imagining the world as supermarket is an exercise in estrangement. It calls for a different globalization —one that needs not occur under the dominance of market capitalism” (Hoyos 122)⁵. La lectura propuesta en este trabajo apunta en la dirección contraria, ya que no encuentra en la novela un aliento crítico ni mucho menos edificante, sino la apropiación de los espacios del capital y el consumo (arterias comerciales, galerías, casas de comida rápida y supermercados) para construir, a partir de ellos, una visión ensoñada de la experiencia urbana contemporánea que muy lejos está de proponerse “despertar” la conciencia. Tal como lo señaló Contreras con peculiar agudeza, “la poética de Aira prescinde del imperativo ideológico de desenmascarar” (*Las vueltas* 84). El desinterés por quitar el velo de la ideología se registra, por ejemplo, en una línea de diálogo que tiene un gran poder de condensación simbólica: “—Vamos al Pumper —dijo Lenin” (*La prueba* 25). Asociar el nombre del líder de la revolución rusa con la propuesta de ir a un local de *fast food* puede ser entendido no solo como un gesto burlón —en línea con las pinturas y esculturas de Alexander Kosolapov—, sino además como una manera tácita de afirmar que la potencia inventiva de la literatura debe desentenderse de los mandatos de la crítica ideológica. La poética de Aira se construye en contra de las morales que someten la literatura a la transmisión de un determinado contenido social.

3. Invención de Flores y “mala literatura”

La acción de *La mendiga* comienza en el mismo escenario de *La prueba*, cuando la protagonista cae sobre la vereda de la avenida Rivadavia entre la confitería y el Pumper, en el sector más concurrido de Flores. Pero la diferencia es que del escenario comercial se pasará a la villa del Bajo, zona que no había sido explorada en *La prueba*, pero que sí había quedado al menos presentada en *La guerra de los gimnasios*. Hacia el final del texto, Ferdie Calvino y los otros tres jóvenes viajan sobre los hombros del gigante Chin Fú luego de resolver de manera disparatada la no menos disparatada disputa entre gimnasios que se ha desarrollado en la novela. Debajo de ellos, se despliega una ciudad que adquiere los atributos de la ensoñación a través de la referencia a uno de los elementos más codificados del cuento tradicional: “... a los pies del gigante se desenrollaba *como una alfombra mágica* el barrio de Flores” (*La guerra* 172; cursivas añadidas). De esta manera, Ferdie tiene una vista panorámica del Bajo de Flores desde los hombros del

5. Desde una perspectiva que toma conceptos del psicoanálisis lacaniano, Barros considera que *La prueba* realiza una crítica al consumo en tanto formador de subjetividad y comunidad. El autor se detiene a analizar el espacio del supermercado en la novela como el lugar donde se produce la subjetivación de Marcia.

gigante: “Miró hacia abajo: ya estaban sobre la inmensa villa miseria al sur de Flores. Después alzó la vista al camino de estrellas dispersas por el que se precipitaban. Al gigante no podía verle la cara, pero le pareció que sonreía” (178). El atisbo de sonrisa final y el ambiguo comentario acerca de las estrellas —¿se refiere a los astros del cielo o a las luces del Bajo?— preanuncian el tratamiento que recibirá la ciudad de los pobres en *La villa*. Cuando Maxi y Adela caminan por las calles de la villa en la novela homónima, el narrador acota: “Sobre la callecita brillaban luces dispuestas en forma de estrella” (85).

El barrio municipal del Bajo de Flores es definido en *La mendiga* como un “laberinto de callecitas” donde ha transcurrido la infancia de la protagonista, Rosa Nieves, durante “los años felices del peronismo” (*La mendiga* 51), época que es presentada como legendaria: no faltan ni retablos de títeres en la Plaza Flores para entretener a “jóvenes obreros provincianos y sirvientitas” (53), ni tampoco “empleos públicos para todo el mundo” (54). Las niñas son réplicas de Eva Perón y esto incluye a Rosa, que “[f]ue una niña Evita, creció bajo la protección de la santa, cuyo retrato presidía la pared del único cuarto del hogar” (51).

Esta figuración de la Plaza Flores se presenta de manera muy similar en *La guerra de los gimnasios*, pero ya no ubicada en un pasado “legendario”, sino en el presente de una ciudad en la que coexisten los gimnasios, los cartoneros, los galanes de televisión y los espectáculos de feria: “Enfrente, en la plaza, había una regular multitud rodeando a un faquir. Parecía uno de esos actos muy prolongados, y la brisa traía hasta las ventanas abiertas de la pizzería jirones de sus cantos. Había reunido mucha gente aunque competía con predicadores, vendedores con serpientes, mesas de truco, dominó, ajedrez, y los grupitos pintorescos de borrachos, tullidos, enanos y prostitutas habitués de la Plaza Flores” (*La guerra* 39-40). De esta manera, Flores pone en contacto culturas, clases sociales, e incluso mezcla los tiempos: la época de los gimnasios y las series televisivas coexiste con los espectáculos de feria y una galería de personajes —faquires, vendedores de serpientes, predicadores— que tiene connotaciones premodernas. La escena permite subrayar, además, dos elementos: el primero es el empleo irónico del adjetivo “pintoresco”, de reminiscencias costumbristas, precisamente en una obra como la de Aira, que desestabiliza las pretensiones de representar el color local, desde el momento en que la escena descrita guarda poca relación con el tiempo histórico del relato; y el segundo, el tiempo presente en el que se desarrollan las acciones, a diferencia de la Plaza Flores de *La mendiga* que está situada en un pasado figurado como legendario y que coincide con la infancia de Rosa Nieves durante los años del primer peronismo.

Si se puede calificar de “legendaria” la época es porque se trata, en rigor, de un pasado mitológico: una construcción imaginaria cuya composición debe más al Palermo de Borges que, propiamente, al pasado del primer peronismo. En el prólogo agregado para la edición

definitiva del *Evaristo Carriego*, Borges reconoce que el barrio en el que declaró haberse criado era más intuitivo que caminado: “Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses” (9), imagen que se repite con escasas variaciones en uno de los cuentos de *El informe de Brodie*. Borges admitirá, en consecuencia, que el Palermo presentado en su libro es “menos documental que imaginativo” (10). Lo que interesa subrayar de esta cita suficientemente conocida y comentada es que revela una operación anterior: la fundación mítica de la ciudad por medio de la literatura, que es el resultado de una carencia de lazos culturales fuertes en un país relativamente joven identificada por el autor. En palabras de Beatriz Sarlo, “Borges escribe un mito para una Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolo” (52). Efectivamente, *Evaristo Carriego* constituye la respuesta al desafío planteado pocos años antes en *El tamaño de mi esperanza*: “Buenos Aires, escribió [Borges], necesita fantasmas” (Sarlo 158). Para echar a andar los fantasmas por las calles de la ciudad, el escritor construye un territorio, *las orillas*, y lo hace mediante una estrategia de sustracción y un ejercicio de meditado anacronismo: “Y el Buenos Aires borgeano —a diferencia del París de Baudelaire— está no solamente desprovisto de muchedumbre sino, prácticamente, de toda presencia humana. ... Despuebla y descentra la ciudad, niega la próspera y bulliciosa Buenos Aires (la que Darío, veinte años antes, ya llamaba ‘metrópoli reina’) para recuperar la gran aldea” (Molloy 203). De esto último cabe destacar también que el Palermo de Borges es un territorio fronterizo, una espacialidad donde los suburbios se confunden con el campo.

La invención de Flores por parte de Aira es un gesto que tiene su filiación en la operación borgeana, desde el momento en que pesa más el componente imaginativo que el documental. Pero también porque en novelas como *La mendiga*, se pone de manifiesto que dicha invención es inescindible del trazado de la frontera entre ciudad y campo. Con relación al Bajo en tiempos de la infancia de la protagonista, el narrador dice: “En aquel entonces el Bajo de Flores lindaba con extensiones pampeanas. El Bañado de Lacarra sólo podía atravesarse a caballo... Los desahuciados del Piñeyro se perdían para siempre en sus senderos inundados” (56). El mapa de las novelas de Aira se diseña en relación con esa geografía fronteriza, que no es solamente física sino también social: casi todos los textos transcurren en el barrio porteño de Flores y en las inmediaciones de la villa del Bajo Flores, es decir, en la zona de tránsito e intercambio de las clases medias y bajas. Ahora bien, existe al menos una diferencia notable entre el Palermo de Borges y el Flores de Aira, dado que este último no se apoya en un acto nostálgico de rememoración que busque recuperar la aldea perdida. Como dice Cristina Breuil, en Aira “l’image de la ville s’en libère, car l’homme, au lieu de reconquérir l’espace du souvenir, se lance à l’assaut d’un espace inédit: celui qui s’offre à sa perception présente et à toute spéculation que en découle,

un espace *fictionnel*, et donc riche de tous les possibles” (253)⁶. La multiplicidad de opciones narrativas con las que se puede moldear la configuración espacial de la novela —desplazando, exagerando, miniaturizando— da lugar a una proliferación descriptiva que no retrocede ante la incoherencia, el disparate o el error. La invención de Flores en el espacio novelístico airiano es inseparable de la formulación de una estética de la “mala literatura”.

Compuesta a la manera de una écfrasis engañosa, *La mendiga* se presenta como la puesta en palabras de una serie televisiva sobre los médicos del Hospital Piñeyro de Flores protagonizada por Cecilia Roth. A propósito de cómo se construye el verosímil de *La mendiga* y qué pacto de lectura se establece, Laddaga introduce una serie de interrogantes: “Es difícil decidir qué se quiere que, en tanto lectores, supongamos que sucede. ¿Que *La mendiga*, el libro que estamos leyendo, es la descripción de un episodio de cierta telenovela, real o imaginaria? ¿O que hay en él una relación más difícil, más incierta, entre niveles de ficción? El relato suspende la respuesta a lo largo de toda su extensión, y esta suspensión lo inquieta de una manera singular” (113). Al emular el lenguaje de la serie televisiva, apela a los lugares comunes del melodrama, los giros imprevistos y la espectacularidad risible propios del género (Montoya Juárez; Depetris Chauvin). En particular, el recurso al malentendido en la novela puede vincularse con la estética de lo malogrado, que es una de las marcas de la ficción de Aira. Como ocurre en muchas otras de sus novelas a través de marcas de autorreferencialidad, aquí también se vuelve a afirmar aquella poética que está enunciada principalmente en los ensayos “Ars narrativa”, “La innovación” y “La nueva escritura”:

Quando había creído que ya no era nada ni nadie, volvía a hacer arte; habría podido jurar que la música ya estaba toda hecha, y de pronto, del fondo del adefesio, volvía el pop. ... Iba hacia lo nuevo, hacia lo desconocido. La improvisación avanza siempre hacia el absoluto de lo nuevo; la suya transmitía su mensaje mediante la novedad. Un solo átomo viejo, una gota ya vista en el océano de las aguas nuevas, y su música no habría significado nada. (*La mendiga* 38)

Se encuentra lo nuevo en formas tan poco prestigiosas como el “adefesio” y, correlativamente, se apela a una práctica de la improvisación como garantía de acceso a la innovación y lo desconocido. Montaldo subraya el término “adefesio” para definir los alcances de la estética airiana: “Adefesios y monstruos pueblan una literatura que ha dado el paso al vacío: ha borrado la categoría de corrección, la de escritura, la de lo bello, la de la utilidad, la de la ética, la del realismo” (100). En este sentido, Valeria Sager plantea que “[l]a literatura del autor de *La villa* parece ser un caso paradigmático de ese tipo de objetos ante los que el juicio

6. “La imagen de la ciudad se libera, pues el hombre, en lugar de recuperar el espacio del recuerdo, se lanza al asalto de un espacio inédito: aquel que se ofrece a su percepción actual y a toda especulación resultante, un espacio *fictional*, y por tanto rico en todas las posibilidades” (mi traducción).

estético queda relegado” (23). La peculiaridad del gesto airiano reside en buscar lo nuevo en una práctica de la escritura que se opone a la corrección, actividad que se había convertido en garantía de la calidad del producto final al que podía arribar un escritor. En cambio, Aira inventa su propio concepto de “mala literatura” enfatizando el valor de la improvisación, la no corrección y el error, y postula así una estética de lo malogrado que se presenta al modo de un “método” vanguardista. En palabras de Julio Prieto, la “mala literatura” es, en Aira, “una escritura fallida y deliberadamente negligente” (181), pero además constituye, como ha señalado Jens Andermann, “un proceso de liberación, un camino más allá de la represión” (193). Aún más, es una escritura que se presenta en oposición a la idea de trabajo: no presupone laboriosidad alguna ni destilación de un oficio; el acto escritural no produce como resultado una artesanía minuciosamente trabajada por el artesano; la superproducción parece brotar, en cambio, por efecto espontáneo, sin estar sujeta al desgaste ni al cansancio.

La poética de la “mala literatura” tiene su aparición en la obra de Aira hacia fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, y produce efectos directos sobre los textos del autor: descuido estilístico, personajes compuestos con trazos gruesos, inconsistencias argumentales, finales precipitados y disparatados; en definitiva, recursos que parecen dirigir las novelas “hacia la mala escritura y el papelón” (Andermann 188). A esta breve enumeración cabe agregar lo que Prieto denomina la “mendacidad compulsiva” de los narradores de Aira: “La literatura de Aira opera a partir de la exasperación de la potencialidad ficcional de las voces narrativas, infinitamente mentirosas, no fiables. ... De hecho, la mentira sistemática es también una táctica de mala escritura: no se trata sólo de mentir constantemente sino de mentir *mal*, luciendo sin cesar la cualidad de mentira del discurso” (191). En este sentido, la “mala literatura” en Aira tiene mucho que ver con la presencia de tonos elevados, que se ven interrumpidos abruptamente por los tonos menores del error, el melodrama o la mentira. Ese comercio de lo elevado con lo menor también explica el cruce entre “mala literatura” y la invención de Flores, porque precisamente el barrio es configurado en la narrativa del autor como el territorio liminal que propicia los cruces y las mezclas a partir de la permeabilidad de los lugares.

La libertad conquistada por medio del *mal escribir* —en oposición al *bel letrismo*— tiene efectos en el plano de la configuración urbana⁷. Entre otras cosas, le permite al escritor inventar un Flores elástico y múltiple, tomando elementos topográficos e históricos de diversa índole, pero sin la obligación de respetar la coherencia lógica de las coordenadas

7. Dice Aira: “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” (Aira ctd. en Saavedra 139).

temporales y espaciales. La elasticidad se encuentra garantizada por un dispositivo narrativo que toma elementos de las “novelas de la tarde”, o las “comedias de enredos”, y los lleva al paroxismo. La organización y combinación de los hechos narrados apuesta, en rigor, a la desorganización y la confusión. En este sentido, Mariano García afirma que *La mendiga* es una “[n]ovela-folletín deliberadamente confusa” (262), que cuestiona el procedimiento ficcional de construcción del verosímil y que, para hacerlo, se apoya en géneros discursivos menores (tanto literarios como televisivos) cuya tarea principal no consiste en sortear la confusión sino, por el contrario, en usarla como motor para la generación del relato. García agrega que el verosímil de *La mendiga* se encuentra en los límites de la legibilidad: “La historia, que podría seguir autoabasteciéndose en forma ilimitada, encuentra su fin sencillamente porque la realidad termina por imponerse al realismo, al verosímil, e incluso al mismo folletín, pues este final que no retoma el marco establecido al principio... es otro ‘cabo suelto’ que desafía el procedimiento de los guionistas de televisión” (271).

En efecto, el verosímil de *La mendiga* está construido con una libertad tal respecto del canon realista que en capítulos sucesivos a partir de la superposición temporal se va configurando una imagen desdoblada del barrio de Flores: uno de resonancias decimonónicas —con bañados que solo pueden atravesarse a caballo y espectáculos de feria en las plazas— y otro de apariencia postindustrial. En relación con esta segunda figuración, una de las líneas que explora el relato tiene que ver con el mundo del trabajo y su edificio emblemático, la fábrica. Ubicado en el corazón del Bajo de Flores, el establecimiento industrial que aparece en *La mendiga* ha dejado de funcionar como tal y es adquirido por un especulador inmobiliario, Orlando Piñeyro, quien necesita asignarle un cuidador al lugar: “Eran casi cuatro mil metros cubiertos, en cuatro pisos, todo muy sólido y en bastante buen estado” (67). La madre de Rosa Nieves oficiará de cuidadora de esa ruina calificada por el narrador como “un desmantelado palacio de la industria” y “una ciudad personal” (68), repleta de salones, pasillos y escaleras, que ya no sirve a sus anteriores propósitos productivos. Como su madre se muda allí, la infancia de Rosa Nieves alterna entre “la casa de cuento de hadas de la abuela y el laberinto desmesurado de la madre” (68).

Con el correr de la historia, a través del destino de la fábrica desactivada, se pondrá de relieve el enlace entre procesos de desregulación laboral, reconversión de zonas urbanas ociosas y negocios inmobiliarios; a propósito, la fábrica será adquirida tiempo más tarde por un artista internacional para convertirla en su taller, acorde con el fenómeno estudiado por Sharon Zukin en su libro de 1982, *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. La autora analiza el proceso de revalorización de establecimientos industriales y lofts en desuso que se inició en los años sesenta en la ciudad de Nueva York y que tuvo a los artistas como agentes esenciales de la transformación

urbana de fin de siglo. Efectivamente, la conversión de antiguos establecimientos industriales en viviendas “confirms and symbolizes the death of an urban manufacturing center” (Zukin 3), en el sentido de que clausura el ciclo en que la ciudad se organizaba en torno a su matriz productiva. Así, los “distritos de artistas” pasan a ser motores de la reconversión de las ciudades posindustriales y los artistas se vuelven agentes de la “gentrificación” (Rosler 89-92).

Precisamente, la fábrica en ruinas de *La mendiga* se erige como el hito de una historia que la novela —a su manera— también narra: la del proletariado argentino, el sindicalismo y el peronismo. En un relato en el que cada personaje se define por su trabajo o por su falta de trabajo —ya se trate de artistas callejeros, ingenieros o agentes inmobiliarios—, Orlandito Piñeyro se perfila como el único personaje que cuenta con una trayectoria obrera de sindicalización y adopción de una conciencia proletaria. Por el contrario, la novela despliega un escenario de pérdida del empleo en el que, irónicamente, todo trabajador deviene artista. Los ingenieros aeronáuticos, ya jubilados, producen cine de vanguardia en su tiempo libre; los residentes del Hospital Piñeyro forman un grupo filodramático experimental bajo la dirección de Emeterio Cerro; el “famoso” escultor argentino compra el viejo establecimiento industrial para convertirlo en su taller, y su figura parece vincularse con la imagen del artista internacional que realiza obras majestuosas que compiten en las grandes bienales de arte; Rosa Nieves deviene xilofonista.

En tanto novelas sobre la pérdida del trabajo o sobre el rechazo del consumo y la destrucción de un supermercado, *La prueba* muestra el ámbito comercial de Flores como un reino encantado, mientras que *La mendiga* construye un pasado legendario para un barrio que, en el presente del relato, exhibe signos de abandono. El cruce de leyenda y encantamiento resulta decisivo para la construcción urbana en la narrativa de un autor que inventa un barrio y, paralelamente, un procedimiento estético con los que mirar la fantasmagoría de la ciudad del presente. Si la estética de lo malogrado se entiende, en parte, por la articulación de tonos elevados y tonos menores, el hecho de que el énfasis de Aira en la idea de “mala literatura” coincida con la irrupción de Flores en su narrativa se explica porque, efectivamente, ese espacio urbano es un territorio de mezcla: de clases medias y clases bajas, de tradiciones culturales altas y populares, de mundos del trabajo ligados al comercio y otros vinculados a la economía de la subsistencia. En suma, es el escenario propicio para la poética de un escritor que busca franquear los límites de la ficción.

Bibliografía

- Aira, César. *Enma, la cautiva*. Editorial de Belgrano, 1981.
- Aira, César. *La guerra de los gimnasios*. Emecé, 1993.
- Aira, César. *La mendiga*. Literatura Random House, 2015.
- Aira, César. *La prueba*. Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- Aira, César. *La villa*. Emecé, 2010.
- Andermann, Jens. "La operación Aira: literatura argentina y procedimiento". *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*, editado por Rolf Kailuweit y Volker Jaeckel, Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 183-197.
- Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducido por Margarita Mizraji, Gedisa, 1993.
- Barros, César. "Del 'macrocosmos de la hamburguesa' a 'lo real de la realidad': consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira". *Revista Hispánica Moderna*, año 65, núm. 2, 2012, pp. 135-152.
- Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Alianza Editorial, 1995.
- Breuil, Cristina. "César Aira ou la tentation de l'espace". *César Aira, une révolution*, editado por Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard, Tigre/Hors Série, 2005, pp. 249-260.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Nube Negra, 2018.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, 2002.
- Contreras, Sandra. "Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente". *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*, compilado por Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera, Beatriz Viterbo, 2007, pp. 67-86.
- Decock, Pablo. "Big Bang y aporías del final en el barrio de César Aira". *Imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, editado por Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock, Peter Lang, 2010, pp. 399-417.
- Decock, Pablo. "Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos". *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de La Plata, 2003, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10/ev.10.pdf.
- Depetris Chauvin, Irene. "La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 87, 2014, pp. 69-87.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Traducido por Tamara Stuby, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Beatriz Viterbo, 2006.
- Giusti, Juan Carlos. *Lugares y modos de diversión*. Centro Editor de América Latina, 1985.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press, 2015.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil Libros, 1999.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Montaldo, Graciela. “Aira: un arte basado en la incorrección. El cuestionamiento de las instituciones en una vanguardia finisecular”. *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, dirigido por David Viñas y compilado por Rocco Carbone y Ana Ojeda, 2010, pp. 94-106.
- Montoya Juárez, Jesús. “Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221, 2007, pp. 887-902.
- Montoya Juárez, Jesús. “Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, núms. 236-237, 2011, pp. 919-937.
- Piglia, Ricardo. “El laboratorio de la escritura”. *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, 1993, pp. 89-97.
- Prieto, Julio. “Vanguardia y ‘mala literatura’. De Macedonio a César Aira”. *César Aira, une révolution*, editado por Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard, Tigre/Hors Série, 2005, pp. 181-194.
- Rosler, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Traducido por Gerardo Jorge, Caja Negra, 2017.
- Saavedra, Guillermo. “César Aira. En el reino de las intenciones fallidas”. *La curiosidad impertinente*, Beatriz Viterbo Editora, 1993, pp. 133-140.
- Sager, Valeria. “El lugar de Aira”. *Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 29, 2008, pp. 19-27.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI, 2015.
- Zukin, Sharon. *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. The John Hopkins University Press, 1982.