

Fantasmagoría, ensoñación y reencantamiento del mundo: aproximaciones a la narrativa de César Aira

Juan José Guerra

Universidad Nacional del Sur - CONICET

La transformación

En “El carrito”, César Aira presenta la identificación de un escritor con un carrito de supermercado que tiene movimiento propio. El prodigio pasa desapercibido tanto para los consumidores como para los trabajadores del establecimiento, a tal punto el carrito es indiscernible de cualquier otro de su especie. El secreto solo le ha sido revelado al narrador, a quien le gusta imaginarse las peripecias del changuito cuando el supermercado cierra, “como un pequeño barco agujereado que partía en busca de aventuras, de conocimiento, de amor” (“El carrito” 150). El lento desplazamiento del carrito durante la noche tiene algo de entusiasta, de exagerada confianza en las posibilidades de la aventura, de entrega sin reparos a una esperanza que cuando mucho promete acontecimientos modestos. Entonces, ¿por qué insiste en sus navegaciones?: “porque confía en la transformación de la vulgaridad cotidiana en sueño y portento” (151). Esta actitud particular del objeto es la que conduce al escritor a identificarse más con un carrito de supermercado que con sus colegas de profesión: “Hasta nuestras respectivas técnicas se parecían: el avance imperceptible que lleva lejos, la restricción a un horizonte limitado, la temática urbana. Él lo hacía mejor: era más secreto, más radical, más desinteresado” (151). En el paisaje banal de góndolas, heladeras, cajas registradoras y mercancías (“lácteos y verduras y fideos y latas de arvejas”, dice Aira, haciendo uso de un polisíndeton por lo menos llamativo), el carrito encuentra una posibilidad de aventura. El escritor se reconoce en el carro precisamente por esa operación de convertir lo más inmediato en maravilla, o mejor, por el anhelo de desplegar una envoltura que transforme lo cotidiano en portento. De esta breve fábula acerca de un carrito de supermercado –sin hablar, todavía, del final– se puede extraer más de una clave de

lectura sobre la serie urbana de Aira, esa que se identifica generalmente con el “ciclo de Flores”¹ pero que, en muchos sentidos, lo desborda.

En primer lugar, no habría que entender el gesto de envoltura de lo cotidiano en términos de antagonismo, actitud que definió cierta figuración del poeta moderno que se veía a sí mismo como un sujeto enfrentado a una ciudad que consideraba hostil y opresiva.² De hecho, las novelas de Aira no expresan la queja, el espanto o el temor sino el deleite de la ciudad, e incluso convierten la hostilidad y el peligro urbanos en potencia inventiva. Entonces, la transvaloración de lo cotidiano no se relaciona con una crítica del presente, sino que se explica mejor si se atiende a lo que ha escrito Aira sobre el tema en algunos de sus ensayos. En “La innovación”, el autor retoma el verso de Charles Baudelaire (“Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”) para problematizar la categoría de “lo nuevo” en literatura. Si hubiera que ponerle un nombre a la innovación, para Aira, este sería el “salto a lo incomprensible”, que es, en definitiva, un “salto a lo real”. En esta línea, Baudelaire es el que funda la tradición vanguardista de una literatura que se quiere hermética e incomprensible, y ese linaje se origina en estricto comercio con lo otro del arte, el afuera de la literatura que es la historia y que, en el momento de composición de *Las flores del mal*, era sobre todo la ciudad moderna. Dice Aira:

La gran invención de Baudelaire fue el hastío de lo contemporáneo. La mirada que ve en el mundo fenoménico, en el vértigo de las ciudades, en la Historia misma, reinos inmóviles de tal antigüedad que ya han herrumbrado la memoria, embotado la percepción, extenuado el gusto (“La innovación” 28).

Paradójicamente, Baudelaire habría inventado lo nuevo posando la mirada en lo que de viejo, desgastado y decrepito había en su tiempo. El mito de lo nuevo se funda, así, en una mirada sobre el presente, en una

¹ El término “ciclo de Flores” referiría al corpus de novelas conformado por *Los fantasmas*, *La prueba*, *El volante*, *La guerra de los gimnasios*, *La abeja*, *La mendiga*, *El sueño*, *La villa*, *Un sueño realizado*, *Las noches de flores* y *El mármol*. Otras novelas de temática urbana pero no centradas en Flores son *La luz argentina*, *Diario de la hepatitis*, *Los misterios de Rosario*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, *La pastilla de hormona*, *Yo era una chica moderna*, *Yo era una mujer casada*, *El divorcio*, *El ilustre mago*, *Prins*, *Un filósofo* o *El presidente*.

² Así lo formula Daniel Link: “Sabemos que es la experiencia de la muchedumbre vivida como shock lo que funda la literatura moderna. Es el horror a la anomía y a la pérdida lo que constituyó la literatura del siglo pasado” (*Fantasmas* 375).

experiencia del presente que está atravesada tanto por el tedio como por el trauma, pero que también da lugar a una visión de la época como reserva de posibilidades inventivas. Echar una mirada afuera, fundirse con la multitud, ponerse a tiempo con la propia época: son tareas que Baudelaire le asigna al pintor de la vida moderna. Si hasta entonces lo transitorio era la mitad despreciada del arte, menos prestigiosa que la otra mitad de lo eterno e inmutable, Baudelaire altera el signo: lejos de ser objeto de menosprecio, el elemento fugaz, histórico o circunstancial pasa a ser la clave de la originalidad artística, pues casi toda ella “proviene del sello que imprime el *tiempo* en nuestras sensaciones” (*El pintor* 24).

Dos cuestiones a resaltar antes de seguir adelante. Primero, esto que agrega Aira: “Lo nuevo no está adelante, ni arriba, ni abajo, ni atrás, sino en otra dimensión, en lo que nosotros también, como Baudelaire, podemos llamar lo Desconocido. La llave de oro de esa dimensión es el tedio, y la ensoñación a la que el tedio nos precipita” (“La innovación” 28). Se accede a lo nuevo no por adelantarse hacia el futuro o por retroceder hacia un pasado mítico, sino por medio de un salto, de un acto de transmutación que permite dar con esa nueva dimensión de lo Desconocido. Segundo, lo que dice Baudelaire sobre la obra de Constantin Guys: “los dibujos del señor G. se convertirán en archivos preciosos de la vida civilizada” (*El pintor* 58).³ La mirada del artista enfocada en la vida que pasa, en la belleza transitoria, también causa una transvaloración de lo fugaz en duradero.

En otro ensayo, Aira propone una reinención de lo que se llamó literatura de evasión. Con ánimo provocador, luego de deplorar el giro intimista de cierta literatura reciente, el ensayista busca recuperar el concepto de evasión asignándole un signo positivo:

La evasión reinventada puede ser un vehículo más rápido que el procedimiento, más cómodo y podría llevar más lejos; la literatura de evasión, en su necesidad de construir complejos mecanismos de ensoñación, debía ser hecha por un artesano de muchas habilidades, que no tenía tiempo de ponerse a hablar de sus miserias personales y hasta las perdía de vista en la multiplicación de funciones en que tenía que prodigarse, y llegaba de un salto, casi sin proponérselo, a una sana objetividad (“Evasión” 27-28).

³ Resuena la definición que da Aira en otro lugar: “arte es la actividad mediante la cual puede reconstruirse el mundo, cuando el mundo ha desaparecido” (*Fragmentos* 82).

La peculiaridad de esta reinención es que la evasión ya no se vincularía con el deseo de escape de un sujeto, sino que sería la vía para devolver la literatura al plano de la objetividad. Asfixiada por el subjetivismo de cierta novelística actual, la literatura solo podría escapar de nuevo hacia la objetividad por medio de la primacía de la evasión, dado que esta permitiría recuperar para la novela la externalidad, es decir, el mundo externo de espacios y volúmenes que garantiza una experiencia sensorial de lectura. Contra el fantasma crítico que se tejió en torno a la novela de aventuras o el folletín, Aira postula una teoría de la evasión no pasatista:

Conclusión: hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse “evasión”. En la espacialidad intensa que creaba su textura, todas las cosas se alejaban. (...) Un efecto conexo era que el lector se desprendía del tiempo, de lo que nació la calumnia de que la novela servía para matar el tiempo, o distraerse, o pasar el rato (“Evasión” 34).

En algo coinciden “La innovación” y “Evasión”: tanto para encontrar lo nuevo como para devolver la objetividad a la literatura, la vía de acceso es el ensueño. Ligada a los climas del simbolismo y el decadentismo, y más atrás vinculada con los climas vaporosos del gótico y el romanticismo (el diarista de *Fragmentos de un diario en los Alpes* menciona *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin), la ensoñación produce “una renovación de la alegría de percibir” (Bachelard 244), por lo que, en ella, todo es bienestar y acogida. La literatura de evasión construye “complejos mecanismos de ensoñación”, al tiempo que se accede a lo Desconocido baudeleriano mediante la ensoñación inducida por el tedio. La presunta retirada de la historia es el gesto necesario para ir al verdadero encuentro con lo real, de manera que lo que podría ser pensado como huida es, por el contrario, un regreso que se funda en un imaginario de la felicidad.⁴

⁴ Se puede vincular esta idea con lo que Aira plantea acerca del “realismo de la felicidad” en la obra de Copi: “Copi practica una transmutación posible, y hasta probable. La felicidad abandona el terreno de los posibles, donde la ha puesto la literatura, y se instala en la realidad, teñida de maravilloso. Ya no es el salto del surrealismo, en el que una mujer se transforma en rana, o el de los cuentos de hadas, en el que un zapallo se vuelve carroza... sino el pedazo de papel higiénico usado que la princesa rata se pone como manto para las grandes ocasiones...” (Copi 82).

La envoltura

Difícil pensar en algo más alejado de las novelas de evasión volumétricas –esos “complejos mecanismos de ensoñación” postulados por Aira– que la breve aventura de un carrito de supermercado que tiene movimiento propio. Y sin embargo, la fábula de “El carrito” permite articular algunos de los elementos presentes en los dos ensayos supervisados hasta aquí: a) la mirada enfocada en el presente histórico que puede ahondar en la belleza de la transitoriedad; b) el énfasis en la vida exterior y la visión del mundo de las cosas y la vida de las capitales como esfera en la que puede emerger lo asombroso; c) la afirmación de nociones como las de transformación, transvaloración y transmutación.⁵

Sobre este último punto, habría que decir que constituye uno de los procedimientos principales de la serie urbana en la narrativa de Aira. Si se toma como ejemplo otro de los relatos de supermercado (y habría que añadir *El mármol* a esta serie dentro de la serie),⁶ el escenario descrito al comienzo de la novela es este: “Tres cuadras 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” (*La prueba* 7). Se podría decir que la escena reúne los tres puntos recién enumerados, pero interesa reparar especialmente en el término “envoltura” para caracterizar de mejor manera la transmutación a la que se ven sometidos, en la serie urbana, los datos referenciales más inmediatos y las circunstancias relacionadas con el presente histórico. Si es que verdaderamente se puede hablar de una “etnografía del presente” en relación con la narrativa de Aira –incluso de una etnografía que se desmiente a sí misma, como advierte Beatriz Sarlo–, entonces habría que hacer hincapié en el modo en que el autor toma ciertos materiales de la más inmediata actualidad, para luego *operar de ahí* en más.⁷ Es lo que Sarlo llama el presente corto, coyuntural, y la instantaneidad como tiempo de referencia de la narrativa airiana (“Sujetos”).

⁵ Sobre la lógica de la transmutación, cfr. especialmente Contreras (*Las vueltas* 85-94).

⁶ Para otras dos lecturas de estos relatos de supermercado, cfr. Hoyos (116-122) y Rodríguez (297-320).

⁷ Es lo que Aira dice acerca de Copi. Así como este “toma el mundo gay como un dato, y opera de ahí en más” (*Copi* 69), aquel toma el mundo urbano, la ciudad de los supermercados, gimansios, *fast-food* y villas miseria como un dato, y opera de ahí en más.

Se puede afirmar, correlativamente, que esa temporalidad de la inmediatez se replica en el espacio. Porque para ubicar la fábrica Divanlito de *El sueño* basta con acercarse al lugar real que se indica en la novela para comprobar que el establecimiento está efectivamente ahí, de la misma manera que el kiosco de revistas de Avenida Directorio y Bonorino está, efectivamente, ahí. De modo que funcionan ambos –hay muchos otros– como índices absolutos de realidad. Link entiende que en la obra de muchos escritores actuales, entre ellos Aira, “la ciudad (Buenos Aires) se hace presente por el poder de nominación, y la historia no puede ser pensada sino en relación con determinados nombres de calles, plazas, edificios, barrios, itinerarios, que son los que otorgan a la ciudad una densidad de sentido y de experimentación que hasta ahora parecía perdida” (Link 380). Lo que sucede a partir de ese gesto de recurrir a la inmediatez del dato empírico es, en la obra de Aira, una operación de envoltura que, siguiendo a Hal Foster, tiene mucho del “reencantamiento del mundo” practicado por los surrealistas, que se proponían “volver a encantar un mundo desencantado” (*Belleza compulsiva* 58). Este dispositivo de imaginación de la ciudad, que opera por envoltura, incluye el bosque encantado del suburbio Brelín en *La mendiga*, pero también el kitsch micrológico de *El mármol* o las tertulias de los repartidores de pizza en *Las noches de Flores*. El desvío hacia las zonas menores de los supermercados de barrio, gimnasios, kioscos de revista, villas miseria y casas de *fast-food*, no tiene como finalidad producir un discurso crítico que exalte el valor de los márgenes, sino efectuar una transvaloración que los convierta en portento y maravilla.

Al comienzo de *La prueba*, es el mundo de los jóvenes el que le presta su envoltura a la avenida y recubre con una capa de encantamiento la zona comercial del barrio de Flores. Es un procedimiento habitual en los inicios⁸ de las novelas de Aira: la existencia de un revestimiento, de algo que despliega su cobertura sobre un determinado espacio de lo real. Y al hacerlo, estas novelas propician el encuentro de órdenes heterogéneos, por ejemplo los del

⁸ Sandra Contreras sostiene que en esos tramos iniciales de las novelas de Aira se recortan “parcelas de realidad (...) 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*” (*En torno* 189).

arte y la mercancía. Según Jacques Rancière, la política de la estética alterna entre dos lógicas, “la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto” (*El malestar* 60). Se trata de fuerzas contradictorias que no oscilan cómodamente a la manera de un péndulo, sino que producen tensiones y originan cruces imprevistos, además de que cada polo tiene su dialéctica interna. En este punto, Rancière advierte sobre la existencia de una tercera política estética cuya primera manifestación fue el arte del collage: “El collage puede darse como encuentro puro de los heterogéneos, testimoniando la incompatibilidad de dos mundos” (61). Lo que propicia el collage es la reunión de lo heterogéneo y, en particular, la supresión de la frontera entre “el mundo propio del arte y el mundo prosaico de la mercancía” (63). Es interesante que Rancière, antes de ejemplificar esta afirmación con *El paisano de París* de Louis Aragon, se refiera a *Ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac. Se detiene en la escena en la que Lucien de Rubempré recorre las Galerías de Madera con el objeto de vender su libro de poemas, *Las Margaritas*. Donde el poeta provinciano no encuentra más que horror, por cuanto en las galerías la poesía está hundida en el cenagal, Rancière lee la irrupción de una poesía nueva: “una poesía fantástica hecha de la abolición de las fronteras entre la mercancía banal y lo extraordinario del arte” (64).

La serie urbana de Aira constituye un ejemplo de esta política de la mezcla de heterogéneos. En *La prueba*, el supermercado Disco será el escenario de la prueba de amor que da título a la novela. En la intuición de Marcia, esta prueba consistirá en que Mao robe un producto del supermercado para regalárselo a ella. Por más que se equivoque, interesa reparar en el contenido de su equivocación, porque enseguida el texto dirá que –en el pensamiento de Marcia– robar una mercancía “[e]ra el equivalente de lo que antaño habría sido matar a un dragón” (*La prueba* 67). En esa analogía, el mundo de las mercancías y el del cuento de hadas confluyen. El encuentro 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 de 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. De esta manera, la novela tiene entre sus objetivos reencantar esos lugares de la experiencia contemporánea de la ciudad que pertenecerían a un mundo incompatible con el de la literatura, 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. Para decirlo con Rancière, “[l]o sensible heterogéneo de que se nutre el arte de la era estética puede encontrarse en cualquier lugar y principalmente en el terreno mismo del que los puristas querían alejarlo” (64).

La fantasmagoría

Hay en las novelas de Aira una tendencia a potenciar los desórdenes de la percepción ligados a la visión; eso que Sandra Contreras conceptualiza en términos de “telescopio invertido” (*Las vueltas* 67-96) o que Mariano García trabaja según la perspectiva desfigurada de la anamorfosis (*Degeneraciones* 94-102). Si las de Aira son menos novelas que “juguetes literarios para adultos” –en palabras del propio autor–, y si, en ellas, los desarreglos de la visión intervienen sobre la trama y cambian los modos de dar a ver lo real, entonces por qué no pensar estos “juguetes literarios” en línea con toda aquella juguetería óptica que precedió al cine, compuesta por taumatropos, fantascopios, zootropos, estereoscopios y otros *philosophical toys* de nombres imposibles.⁹ De hecho, hay trucos ópticos en juego tanto en lo dicho por Contreras como en lo planteado por García. Pero se puede ir un poco más allá y afirmar que la serie urbana de Aira presenta una fantasmagoría de la Buenos Aires de fin de siglo XX y comienzos del XXI.

En sentido restringido, la fantasmagoría era uno de esos espectáculos populares que, junto con dioramas, cosmoramas o vistas disolventes, anticiparon la aparición del cinematógrafo. Eso del lado del ilusionismo. Pero

⁹ Cfr. Oubiña (39-51).

del lado de las ciencias sociales, el término “fantasmagoría” tiene su pasaje al pensamiento crítico desde que Karl Marx lo empleara en *El Capital* para caracterizar los efectos del fetichismo de la mercancía:

Marx hizo famoso el término “fantasmagoría”, utilizándolo para describir el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, oculta todo rastro del trabajo que las produjo. Echan un velo sobre el proceso productivo y, al igual que las pinturas de estados de ánimo, alientan a sus espectadores a identificarlas con sueños y fantasías subjetivas (Buck-Morss 201).

El concepto fue retomado y ampliado en el siglo XX por Walter Benjamin, quien le dio un lugar de relevancia en su proyecto sobre los pasajes de París. Una de las comentaristas del autor alemán llega, inclusive, a hipotetizar que el de fantasmagoría es un concepto que “se habría convertido en una piedra angular del *Libro de los pasajes*, si Benjamin hubiera completado su proyecto” (Cohen 207). En sentido estricto, la fantasmagoría era un espectáculo que entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX había ganado popularidad en Europa, combinaba teatro con ilusionismo y, por medio de esa mezcla, “ponía en escena relatos góticos apoyados en trucos y efectos especiales” (Oubiña 10).¹⁰ La peculiaridad de la fantasmagoría residió en que, a diferencia de la linterna mágica, la fuente de la proyección se encontraba oculta, con lo cual “provocaba mayor emoción en los visitantes” (Bruno 4). Los fantasmas desfilaban ante los espectadores escenificando temas bíblicos, mitológicos y góticos, pero también representaciones de hechos históricos recientes, con una inclinación especial hacia lo monstruoso y lo brutal. Así, la fantasmagoría podía convertir los acontecimientos sangrientos de la historia en pesadillas espectaculares que entretienen al público.¹¹ Acaso por este motivo, la fantasmagoría se volvió un artefacto conceptual de primera importancia para un autor como Benjamin: porque suplanta la metáfora mecanicista de la cámara oscura, que da una visión simplificada de la relación base-superestructura, por la metáfora de la fantasmagoría, que apunta más a describir cómo los procesos imaginativos y subjetivos son la expresión

¹⁰ Para un análisis del auge de las vistas urbanas (entre ellas, la fantasmagoría) en la Buenos Aires de mediados del siglo XIX, cfr. Bruno.

¹¹ Cfr. especialmente Cohen (213-214).

–y no el reflejo– del mundo objetivo. A diferencia de la cámara oscura, que “implica una diáfana transposición del mundo”, juguetes ópticos y experimentos visuales como los desarrollados en el siglo XIX “producen una experiencia sensible que es fundadora de sentido” (Oubiña 44).

El punto de vista benjaminiano pone el acento sobre cómo fenómenos materiales –por ejemplo, la existencia de galerías comerciales– están anudados con imágenes de deseo que dan forma a la ensoñación colectiva, ya se trate de mediados del siglo XIX como de comienzos del XXI. En este sentido, Susan Buck-Morss sostiene que los pasajes, panoramas, dioramas y ferias universales son formas fantasmagóricas decimonónicas que resultan

precursoras de los grandes centros de compras, parques temáticos y pasajes de videojuegos de la actualidad, así como de los ambientes totalmente controlados de los aviones (...), el fenómeno de la ‘burbuja turística’ (...), la fantasmagoría visual de la publicidad, el sensorio táctil de los gimnasios llenos de equipos Nautilus (196).

En la narrativa de Aira, el recurso a lo fantasmagórico marca un desvío con respecto a cierta teoría crítica que denunciaba la alienación de la vida en las ciudades de la modernidad tardía. Esa postura encuentra su contracara en la obra del escritor en la medida en que los gimnasios, cibers, fábricas abandonadas, casas de comida rápida, villas miseria y supermercados están ahí no glorificados pero sí narrados como una fantasmagoría plena, acrítica, de signo eminentemente positivo. Este modo de narrar la ciudad contemporánea, que no busca desvelar sino intensificar el paisaje ensoñado del presente, coquetea con un “aceptacionismo total”¹² que perfora el discurso crítico, atacándolo por omisión ahí donde ese discurso debería manifestarse. Con todo, la fantasmagoría finisecular de las novelas de Aira no tiene como propósito la mistificación del presente, sino, antes bien, la captación de las formas de lo contemporáneo en el instante mismo de su evanescencia y transitoriedad. Precisamente, Margaret Cohen sostiene que la fantasmagoría, según la piensa Benjamin, “desafía la oposición postulada por la Ilustración entre mistificación ideológica y crítica cultural” (208). Así como clausura esta dicotomía, el modo fantasmagórico también tiende a desestabilizar la

¹² La expresión “aceptacionismo total” es un préstamo de Oscar Masotta (84), que la emplea en su análisis de la obra de Marta Minujín.

división entre el dominio de lo objetivo y el espacio de la consciencia subjetiva, con lo cual termina por modificar las condiciones de la percepción y, en consecuencia, la naturaleza de lo percibido.

Se impone retomar un cabo suelto. Porque el párrafo final de “El carrito” parece desmentir o, al menos, poner en crisis lo que venía siendo hasta ese momento el relato. El escritor se ha identificado de tal manera con el carrito de supermercado que puede advertir que este le quiere hablar (“si las mercancías pudieran hablar...”): se agacha, le presta el oído –expectante, pero simulando distracción–, solo para escuchar que el carrito le habla con “un susurro que venía del reverso del mundo” y le dice “Yo soy el Mal”. Con esa línea se cierra el texto. Tomadas como un punto problemático que exigiría la relectura del relato en clave de crítica ideológica, las palabras del carrito darían por tierra con la lectura efectuada hasta aquí. Pero desde otro lado, el enunciado “Yo soy el Mal” perfectamente podría ser entendido como una declaración menor, casi un chiste, pronunciada por un carrito de supermercado que de la novela de aventuras ha desviado su curso hacia el poema decadentista. O, mejor, que invoca el mal con mayúsculas en el sentido del mal absoluto, sin fondo político, sin alusiones de ningún tipo a los males del sistema capitalista, la sociedad de consumo o la sociedad de control; visto así, el carrito sería el mal como puede representar el mal un villano de caricatura. Si la serie urbana de Aira presenta una fantasmagoría del fin de siglo es también, y precisamente, porque dicha visión –cuyos contornos indefinidos y fantasmales dan una imagen más ambivalente de lo real– suspende la división entre mistificación y crítica.

Coda: un novelista en la época del capitalismo tardío

La imagen que se tiene de Walter Benjamin es la de un investigador que busca bibliografía, compone fichas y revisa sus notas en la Biblioteca Nacional de París; mejor aún, es la imagen de un ensayista que escribe en 1930 sobre la París de 1850, es decir, una ciudad que ya no existe. Consulta volúmenes de historia política, historia de la industria, historia del movimiento obrero, historia urbana, revistas literarias, recuerdos de la vida literaria, registros de catastro, para tratar de reconstruir el espacio urbano donde los pasajes parisinos, parientes lejanos de las galerías comerciales de su presente,

todavía tenían una presencia fulgurante. En el centro de esta proliferación de textualidades tan diversas, a partir de las que Benjamin busca componer la figura esquiva de una París que se ha ido, se ubica la obra de Charles Baudelaire, un poeta lírico en la época del alto capitalismo. Si en Baudelaire se daba el parentesco del poeta con el trapero, en tanto las dos figuras se interesaban por los desechos de la sociedad industrial (“Nadar habla del ‘pas saccadé’ de Baudelaire; es el paso del poeta que vagabundea por la ciudad en busca del botín de la rima; y también debe ser el paso del trapero, que todo el tiempo se detiene en su camino para recoger del suelo la basura con la que se ha topado” [Benjamin 154]), en Aira se produce la identificación del escritor con el carrito de supermercado, hermanados por el surco diferencial que abren en el paisaje estandarizado de las góndolas y mercancías. Así como lo hizo Benjamin con la poesía de Baudelaire y la París de 1850, un crítico literario podría tomar las novelas de Aira para leer la Buenos Aires de 1990, esa ciudad que ya no existe. La tarea debería llevarlo a consultar una biblioteca de nuevo generosa (política, economía, urbanismo, cultura) para intentar reconstruir una época que, en el vértigo de los tiempos, hoy parece ya historia antigua.

Bibliografía

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- . *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- . “La innovación”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 4 (1995), pp. 27-33.
- . *Fragments de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . “El carrito”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016. 149-151.
- . “Evasión”. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018. 9-41.
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Buenos Aires: Taurus, 2014.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

- Bruno, Paula. “De la ciencia al espectáculo. Vistas urbanas en los salones de proyecciones ópticas durante la década de 1850 en Buenos Aires”. *Terra Brasilis (Nova Série)*, núm. 12 (2019), doi: 10.4000/terrabrasilis.5154.
- Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. 169-221.
- Cohen, Margaret. “La fantasmagoría de Walter Benjamin”. Alejandra Uslenghi (comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 207-236.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Masotta, Oscar. *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 2017.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Rodríguez, Fermín. *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim, 2022.
- Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, núm. 86 (2006). 1-6.