

ARTÍCULOS

MATERIALES PRECARIOS Y  
ENSOÑACIÓN EN *LA VILLA* DE  
CÉSAR AIRA

PRECARIOUS MATERIALS AND REVERIE IN CÉSAR AIRA'S *LA  
VILLA*

**Juan José Guerra**

**Universidad Nacional del Sur - CONICET**

*Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Sur, donde cursa el Doctorado en Letras y donde se desempeña como docente en la cátedra de Teoría y crítica literaria I. Ha recibido una Beca Interna Doctoral de CONICET para realizar sus estudios de posgrado. Investiga sobre imaginarios urbanos en la literatura argentina contemporánea.*

Contacto: [jjguerra89@gmail.com](mailto:jjguerra89@gmail.com)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*César Aira**Ciudad**Pobreza**Literatura argentina*

*El propósito de este trabajo es analizar el tratamiento de la marginalidad urbana en La villa de César Aira. Existe un consenso crítico extendido que consiste en leer este texto como parte de un corpus más amplio de literatura argentina reciente que redefine los modos de representación de la miseria y que amplía los umbrales de visibilidad, eludiendo las retóricas de la denuncia que fueron dominantes en otro momento. Sin embargo, consideramos que en Aira se trata menos de una ampliación del campo de lo visible que de un cambio de perspectiva. La hipótesis del trabajo es que en La villa la experiencia de la marginalidad urbana se configura mediante un dispositivo de reencantamiento del mundo. Esto se expresa textualmente en dos mecanismos principales en base a los que desarrollaremos el análisis: el extrañamiento y la inadecuación.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*César Aira**City**Poverty**Argentine literature*

*The aim of this paper is to analyze the treatment of urban marginality in La villa de César Aira. There is a critical consensus that consists on reading La villa along with a corpus of recent Argentine literature that redefines the modes of representation of misery and expands the limits of visibility, but avoids any claim of denounce in its treatment of the issue. However, we consider that Aira's work deals less with an expansion of the visible than with a change of perspective. The hypothesis of this work is that in La villa the experience of urban marginality is configured through a device of re-enchancement of the world. This is expressed through two main mechanisms that will guide our analysis: defamiliarization and inadequacy.*

Fecha de envío: 25/09/2019

Fecha de aceptación: 13/03/2020

Publicada en 2001, *La villa* es una de las obras de César Aira más comentadas por la crítica académica. Podríamos conjeturar que esto se debe a que toca uno de los temas que definen la vida de la ciudad latinoamericana, el de la marginalidad,<sup>1</sup> o a que la aparición del libro –aunque no su escritura– coincidió temporalmente con el estallido social y económico de ese año en Argentina. La circunstancia del año de publicación provocó que la novela fuese leída de inmediato en relación con ese contexto histórico o, más aún, que no pudiera no ser leída en esa clave. Sin embargo, creemos que el interés concitado por el texto se explica mejor por el modo en que resuelve el problema de la representación de la pobreza y porque, al hacerlo, formula una determinada política de la literatura que desactiva, o debería desactivar, lecturas tranquilizadoras. Si bien la crítica ha abordado repetidamente la dimensión de lo político en *La villa*,<sup>2</sup> existe todavía una zona relativamente inexplorada en relación con ese aspecto, un resto de sentido en el que anida, a nuestro entender, la apuesta más ambiciosa del relato. En forma resumida, se trataría de la significación que emana del encuentro fortuito de una villa miseria con un reino encantado, es decir, del cruce entre precariedad y ensoñación. No es el único texto de Aira en el que se puede ver este procedimiento. Por caso, cuando hacia el final de *La guerra de los gimnasios* 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 tiene los atributos de la ensoñación, por intermedio de la referencia a uno de los elementos maravillosos más codificados del cuento tradicional: “a los pies del gigante se desenrollaba como una alfombra mágica el barrio de Flores” (1993: 172). De esta manera, al igual que Rosa Nieves en *La mendiga*, Ferdie Calvino tiene una vista panorámica del Bajo Flores desde los hombros del gigante: “Miró

<sup>1</sup> Según Guillermo Jajamovich, el problema de la marginalidad fue señalado por la teoría urbana hacia los años 1950 y 1960 como el rasgo principal de la ciudad latinoamericana: “La marginalidad inaugura un período pesimista en el pensamiento social de la región, en la medida que pasa a ser identificada como un anatema de la modernización” (2016: 4).

<sup>2</sup> Además de los artículos que son mencionados a lo largo de este trabajo, véanse Bonacic (2014), Heffes (2011, 2012), Oeyen (2012), Pérez (2020), Ríos (2014) y Ruisánchez Serra (2006).

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” (1993: 178). El atisbo de sonrisa final, sumado al ambiguo comentario acerca de las estrellas –¿se refiere a los astros del cielo o a las luces del Bajo?–,<sup>3</sup> preanuncian el tratamiento que recibirá la ciudad de los pobres en *La villa*. Es decir, una visión de los barrios marginales que tiene como dispositivo de aproximación la mirada ensoñada y el extrañamiento.

Los comentarios críticos sobre *La villa* se detienen principalmente en dos grandes rasgos, no desligados entre sí: la representación de la pobreza y la ampliación del campo de lo visible. En relación con el primer elemento, Sylvia Saítta (2006) sostiene que la narración de la pobreza no es un tópico nuevo en la literatura argentina, dado que existen autores como Elías Castelnuovo y Roberto Arlt –en su faceta de cronista–<sup>4</sup> que en la primera mitad del siglo XX indagaron a través de sus textos la miseria urbana de la Buenos Aires moderna, a tal punto que plantearon que una de las tareas primordiales del escritor consistía en hablar de la ciudad de los conventillos y de los excluidos. Lo que se opera en la literatura reciente es una transformación en “el sistema de representación con el que se incorpora el mundo de los pobres” (2006: 90). Si antes la descripción de los márgenes apelaba a un registro fuertemente realista y esta tarea era llevada adelante por escritores que “sostenían una función social para la literatura” (2006: 90), sobre el filo del cambio de siglo se produce la emergencia de modos de narrar la pobreza que se desvían de los protocolos de la representación realista, pero que, a pesar de eso, no renuncian a la elaboración de un

<sup>3</sup> 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” (Aira, 2010: 85).

<sup>4</sup> Se podría sumar, en principio, la nómina de autores que Beatriz Sarlo trabaja en el capítulo VII de *Una modernidad periférica*: Nicolás Olivari, los hermanos González Tuñón, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, Lorenzo Stanchina y Leónidas Barletta. Durante las décadas del '20 y '30, sostiene Sarlo, el margen se torna visible y la literatura construye, con distintas modulaciones, el escenario de la marginalidad: “Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer la referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria. En estas operaciones no sólo se compromete una visión ‘realista’ del suburbio, sino una perspectiva desde donde mirarlo; también una opción temporal respecto del escenario construido, que define si se escribirá el suburbio en tiempo presente o en pasado: si será el espacio de la nostalgia o el de la experiencia contemporánea a la enunciación de los textos” (Sarlo, 1988: 180).

arte verbal que dé cuenta del mundo social. Con respecto a *La villa*, Saítta señala dos procedimientos que separan al texto del verosímil realista: por un lado, la desrealización de la villa miseria por medio de una descripción que, si bien está jalonada por datos referenciales precisos, se desentiende del registro realista en la medida en que la villa reviste las propiedades de un lugar mágico y de ensueño; y, por otro, la transmutación del espacio de la carencia y el vacío –es decir, los barrios humildes de la ciudad– en sitio de la abundancia al que se le otorga un lleno absoluto. De esta manera, la colisión entre la literatura y lo real, que es, en este caso, lo real de la miseria urbana, se resuelve en *La villa* no a partir de la coincidencia del arte con los contenidos sociales sino en base a “una inadecuación disonante y sorpresiva”,<sup>5</sup> según las palabras de Aira que Saítta toma prestadas.

Con respecto al segundo elemento, Isabel Quintana (2015) inscribe *La villa* de Aira en una serie de textualidades (junto con obras de Sergio Chejfec, Iosi Havilio y Oliverio Coelho) que trabajan con el entramado de corporalidades y espacios de la contemporaneidad para producir una ampliación de lo visible, en el sentido de que una novela como *La villa* otorga visibilidad a sectores degradados de la ciudad y a segmentos pauperizados de la población. Estos, que son los emergentes innegables de un proceso de transformación social, resultan expulsados de los regímenes de representación visual. Precisamente, sobre la “ceguera nocturna” que aqueja a Maxi, Quintana observa que esa condición muy bien puede ser leída en relación con la extracción de clase del protagonista, quien, a pesar de tener buenas intenciones en su auxilio de las clases subalternas, no consigue que se le vuelva visible aquel espacio que se mantiene como pura exterioridad. Pero la autora sugiere una segunda lectura basada en la posibilidad de que la ceguera de Maxi constituya un recazo al régimen de visibilidad imperante. Sobreponiéndose a la ideología de clase, entonces, Maxi iría al encuentro de otra lógica, una racionalidad correspondiente al mundo peculiar de la villa, y por medio de ese trayecto, de ese traspaso de un umbral –físico a la vez que social y simbólico–, se produciría una expansión de lo visible. En línea con esta última interpretación, Paola Cortés Rocca (2018) plantea que la aproximación al mundo del trabajo y la pobreza presente en *La villa* está prefigurada en *Los fantasmas*, novela en la que los obreros de la construcción se confunden con fantasmas, e inclusive establece una línea de continuidad entre estas obras y *La luz argentina*, ya que todas ellas constituyen, para la autora, modos de

<sup>5</sup> La expresión citada por Saítta pertenece a la novela *El llanto* (1992).

narrar el problema de la visibilidad: “La novela de Aira no es el espejo de la crisis, sino el marco de mostración de las zonas de visibilidad e invisibilización de las vidas precarizadas” (2018: 221). Pero a diferencia de productos estéticos previos –como *Las colinas del hambre* de Rosa Wernicke, *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky o *Barrio gris* de Joaquín Gómez Bas<sup>6</sup> que tomaban como material narrativo la villa miseria con el objeto de desocultar y hacer visible un fenómeno que permanecía solapado, las ficciones villeras contemporáneas –además de la de Aira, Cortés Rocca agrega *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, *La boliviana* de Ricardo Strafacce y *Dame pelota* de Dalía Rosetti, entre otras– suspenden la dialéctica de ocultamiento y revelación.

Si el propósito no es desenmascarar, desocultar, desvelar, ¿entonces de qué manera habría que entender la insistencia en dar cuenta de la ciudad de los pobres que caracteriza a parte de la narrativa argentina contemporánea en general y a ciertas novelas de Aira, pero muy especialmente a *La villa*, en particular?

Durante buena parte del siglo XX, ya fuera desde el punto de vista del higienismo positivista, ya desde la perspectiva de la denuncia social, la literatura argentina representó la pobreza urbana en tanto reverso negativo de la ciudad (Snitcofsky, 2015), y esto significaba que ese espacio alojado muchas veces en el corazón de la ciudad constituía una anomalía que debía ser erradicada. Hacia fines de siglo y comienzos del XXI, el espacio de la villa miseria dejó de ser figurado como *locus* excepcional de la ciudad contemporánea a medida que se volvió evidente que su naturaleza no era transitoria sino permanente, y que, por lo tanto, su colocación en la trama urbana era tan constitutiva de la ciudad como los barrios de clases medias y altas. Este fenómeno no es privativo de Buenos Aires, ya que, como señala Mike Davis (2006), las barriadas precarias son un efecto inescindible de la economía de mercado del capitalismo globalizado y, por lo tanto, componen por igual, aunque con diferencias de grado, la fisonomía de las grandes ciudades del

---

<sup>6</sup> Para un repaso exhaustivo sobre la construcción literaria del espacio de los barrios precarios –arrabales, rancheríos, villas de emergencia o villas miseria, según las distintas denominaciones que circularon antes de que este último término se impusiera sobre los demás– en la historia de la literatura argentina, véanse Snitcofsky (2015) y Pascual (2013). El recorrido comienza con una crónica de 1907 de Ricardo Ortiz titulada “El Barrio de las Ranas”, sobre el barrio homónimo, cuando aún no se había acuñado ni siquiera el término “villa miseria”.

planeta.<sup>7</sup> Significa que la existencia de las villas miseria se ha vuelto un hecho regular y ya no una excepción, de manera que la pretensión de desocultar lo que no cesa de aparecer pierde sentido. La narrativa argentina reciente toma ese cuadro de situación para elaborar artefactos artísticos que hacen de las villas miseria no tanto un objeto de representación sino una plataforma de exploración de nuevos vínculos entre estética y política.<sup>8</sup>

Los aportes críticos citados hasta aquí coinciden en señalar, con mayor o menor énfasis, una variación en la tarea del escritor: ya no se trata de darle voz al subalterno, sino de articular nuevos modos de asediar ese mundo social signado por la precariedad y el abandono. Incluso se cuestiona la idea misma de “dar voz” al subalterno porque esta presupone negarle al habitante de la villa todo tipo de agencia. En consecuencia, el problema principal es cómo narrar la villa luego de constatar, por un lado, que es uno de los espacios en los que se encuentra anclada la experiencia de la ciudad en el presente global y, por otro lado, cómo narrar ese espacio *después* de una literatura que abordó la pobreza material con la intención de erigirse como portavoz de los olvidados, tentativa de la que estas nuevas narrativas se desembarazan. Ahora bien, ¿decir que *La villa* expande los umbrales de lo visible no entraña el peligro de devolverle una cierta ética de la responsabilidad a un texto que exige ser leído absolutamente por fuera de esa vía? Una de las claves para entender la operación de Aira en esta novela se encuentra en un aspecto que señala con precisión Cortés Rocca: lejos de la antigua pretensión artística de denunciar una situación de precariedad con el objetivo último de “salir de la villa” –en el sentido de resolver en el plano simbólico, de *reparar simbólicamente*, una situación habitacional, social y económica que era considerada desventajosa y que, por lo tanto, debía ser atacada para que los habitantes de la villa accedieran a una calidad de vida superior–, en la novela de Aira se trata, más bien, de

---

<sup>7</sup> El fenómeno es particularmente agudo en los países del Tercer Mundo (Asia, África y América Latina), donde la urbanización de la pobreza ha tenido un crecimiento muy marcado en articulación con los procesos de desregulación del trabajo rural (que produjo el traslado de grandes masas de campesinos a los centros urbanos) y del trabajo industrial (que produjo la pauperización de los sectores obreros urbanos). Mike Davis conecta el crecimiento de las ciudades-miseria o áreas urbanas hiperdegradadas (*slums* es el término inglés) con la reestructuración de las economías del Tercer Mundo promovidas por organismos como el FMI y el Banco Mundial a partir de los años '80 del siglo pasado.

<sup>8</sup> En este sentido, para Cortés Rocca, el corpus villero del cual la novela de Aira forma parte produce nuevos cruces entre política y estética a partir de la colocación de la villa en el centro de la cartografía urbana, “considerándola como un espacio que más que una locación o un tema se descubre como reservorio de materiales y procedimientos estéticos” (2018: 217).

“cómo entrar a la villa” (2018: 225). Podemos agregar, cómo entrar *narrativamente* a la villa, a condición de saber que la miseria social es del orden de lo inenarrable.

La hipótesis acerca de la inenarrabilidad de la pobreza fue formulada por Nicolás Rosa en relación con otro corpus, pero el núcleo teórico de lo que plantea se prolonga sobre novelas como la de Aira:

la pobreza sería semióticamente un inenarrable: no habría palabras para contarla. La pobreza no es computable, es un intratable. No puede haber un relato de la pobreza, un relato de lo pobre, y si lo hay sólo se originaría en el relato de la miseria, en las formas retóricas del miserabilismo. (...) El despojamiento obligatorio del relato tanto del realismo, el naturalismo y el anarquismo funda una semirretórica: la austeridad, el relato duro, rígido, riguroso. La ley del relato de la miseria está constituida por una relación de aventuras en su faz negativa: la desventura y sus formas son también un intento denegativo de las formas exhibicionistas de la retórica: el ornato y la exuberancia de los tropos. Si el relato de la pobreza es un sordo despojamiento de la lujuria del lenguaje, sometándolo a un régimen de severidad, casi de laconismo, atentando contra la selva de las figuras y de las imágenes, el régimen del relato de la pobreza es una continua lucha en contra de la riqueza barroca (1997: 122-123).<sup>9</sup>

Si bien Rosa se refiere a los relatos de la miseria que produjeron los escritores de izquierda de primera mitad del siglo XX en Argentina, con especial énfasis en el pietismo humanitarista de Castelnuovo, la hipótesis de que escribir la pobreza es un imposible constituye un punto de partida desde el que se desarrollan las estéticas más recientes en torno a las figuraciones de la marginalidad, por fuera de un retorno de la moral del compromiso y de la inocencia de la ilusión referencial. Las narrativas del presente hacen de la inenarrabilidad de la pobreza una oportunidad para la exploración de nuevas formas del

<sup>9</sup> Sobre la relación entre pobreza material y pobreza (despojamiento, austeridad, restricción) escrituraria, agrega el autor: “Si la escritura de la pobreza es necesariamente pobre para no denegarse en su propia producción escrituraria, la pobreza sería un esfuerzo tenaz para sobrevivir –como los pobres reales– en la esfera discursiva: rechazados del mercado discursivo deben apelar a los subterfugios para engendrar una retórica distinta y una circulación excéntrica. Digamos que la pobreza no tiene el mercado fulgurante de la escritura barroca, a menos que se lo expropie” (Rosa, 1997: 117). Precisamente, esa expropiación parece ser la estrategia de ciertas narrativas contemporáneas (Cabezón Cámara, Cucurto, Strafacce) que escriben la pobreza a partir de la actualización, con distintas inflexiones, de la tradición del neobarroco.

relato que permitan imaginar otros recorridos, otros modos de ingresar a la ciudad de los pobres. Contra el despojamiento obligatorio del relato, optan por la riqueza barroca.

En este sentido, *La villa* es una novela paradigmática no solo dentro de la trayectoria del autor, sino también dentro del repertorio de textos que se han ocupado de elaborar imaginarios de la marginalidad en la literatura argentina reciente. Se trata de un relato que, en base a la superficie de lo real, es decir, a la experiencia de la marginalidad urbana, construye una ciudad de la pobreza atravesada por el prisma del *reencantamiento del mundo* (Foster, 2008).<sup>10</sup> Esto se realiza por medio de dos mecanismos principales sobre los que desplegaremos nuestro análisis: el extrañamiento y la inadecuación.

Cuando Maxi finalmente consigue ver dormido al “linyerita” que vive bajo la autopista, se detiene a observarlo con el cuidado de no perturbar el sueño del joven, quien se encuentra envuelto en diarios de pies a cabeza. Este abrigo precario que denota la indigencia de Alfredo —ése es su nombre, tal como se revelará más adelante en la acción de la novela— es designado, sin embargo, con un léxico que recubre la materialidad de la pobreza con una película de extrañamiento: por medio de dos imágenes orgánicas (“capullo de papel” y “crisálida blanca”), lo que pertenece al orden de la miseria se singulariza y cobra otra forma, una forma que consideramos *encantada*. Efectivamente, la novela establece un mecanismo de sustituciones que opera según el principio de extrañamiento.<sup>11</sup> Lo

---

<sup>10</sup> Hal Foster (2008) sostiene que el reencantamiento del mundo es uno de los rasgos que definió el proyecto del surrealismo bretoniano. Siguiendo a Michael Löwy, ese gesto asume las formas de un misticismo secular y profano: “Si la civilización moderna capitalista/industrial, prosaica y de corto entendimiento —el mundo de los *Spießler* y de los filisteos burgueses— se caracteriza, como ha señalado acertadamente Max Weber, por el *desencantamiento del mundo*, la visión romántica del mundo, de la que el surrealismo es ‘la cola del cometa’ (Breton), se apoya, sobre todo, en la aspiración ardiente —a veces desesperada— de un reencantamiento del mundo. Lo que distingue al surrealismo de los románticos del siglo XIX es, como bien lo comprendió Benjamin, el carácter profano, ‘materialista y antropológico’ de sus ‘fórmulas de encantamiento’, su naturaleza no-religiosa, e incluso profundamente antirreligiosa, sus ‘experiencias mágicas’ y la vocación post-mística de sus ‘iluminaciones’” (2007: 83). Ricardo Ibarlucía lo formula en términos similares: “si Weber postula el triunfo de la razón abstracta y formal —en los siglos XVIII y XIX— como principio organizador de las estructuras de la producción, el mercado, la burocracia estatal y todas las formas culturales, Benjamin sostiene que, por debajo de la superficie de una racionalización creciente, articulado en un nivel onírico inconsciente, el mundo social ha sido plenamente *reencantado*. En la ciudad moderna, que el *flâneur* surrealista recorre como un sonámbulo, el ‘amenazador y fascinante rostro’ del mito le sale al encuentro en todas partes” (1998: 66).

<sup>11</sup> No es casual, entonces, que Fermín Rodríguez recupere el concepto de *ostranenie* para analizar *La villa*: “Si para la ‘estética’ de la política neoliberal los nuevos pobres urbanos pasan desapercibidos, no

mismo sucede con los carritos de los cartoneros: “la familia entera iba sobre ruedas, en rickshaw, sentada sobre su tesoro de basura” (16). Ya sea que se denomine “tesoro” a un cúmulo de desperdicios, ya sea que se aluda a un vehículo ligero de Oriente para nombrar el carrito para transportar basura, el léxico tiende a envolver lo real con una lengua extraviada, no tautológica. Asimismo, las viviendas precarias son figuradas como casas de muñecas frágiles y con aire de improvisación, el cirujeo por momentos se asemeja a la actividad de un artista que trabaja en base a la recolección de *objets-trouvés* y la composición de los carritos de los cartoneros parece estar sujeta a las formas del bricolaje:

Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza peculiar, su valor como artesanía popular (26).

Esta operación de nominación del mundo por vía del extrañamiento está presente en otros textos de la serie urbana. Cuando en *Las noches de Flores* Aldo conversa con los demás cadetes del delivery en la vereda del local, esos intervalos en el trabajo son llamados “tertulias”. La elección de la palabra no es gratuita, sino que procura resaltar un atributo de toda la segunda etapa de la narrativa urbana de Aira: el acentuado proceso de reencantamiento del mundo. Y este es, precisamente, uno de los ejemplos, porque de pronto el mundo terrenal y cotidiano de la cadetería se ve nombrado por medio de una lengua de resonancias modernistas. O, como mínimo, el vocablo

---

es porque hayan sido tragados por las falsas representaciones de la ideología. Nadie es engañado por la ideología: en el mundo posideológico de la gubernamentalidad neoliberal, el funcionamiento del poder está escondido a plena luz, al nivel invisible de los hábitos perceptivos y los afectos que sostienen un orden estético dominante, un mapa de lo visible, lo pensable y lo que es dado a sentir en general. Es la indiferencia del hábito, no la ideología, lo que se devora los objetos y hace desaparecer la vida, decía Victor Shklovsky a propósito del lenguaje prosaico, atribuyéndole al arte de vanguardia la capacidad de renovar la percepción (...). Por eso, el extrañamiento o la desfamiliarización fueron el punto de partida de las políticas estéticas de las vanguardias del siglo XX a las que las novelas de Aira vuelven una y otra vez” (2017: 183).

“tertulias” alude a los modos de sociabilidad de las clases altas argentinas hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Ahora bien, si la cuestión estriba en cómo entrar a la villa, el momento crucial de la novela es el traspaso del umbral. Si al comienzo Maxi detenía su marcha en la explanada de Avenida Bonorino al 1800 y los cartoneros seguían a partir de allí por su cuenta, luego, “en una noche histórica para él, llegó a franquear los límites de la villa, a entrar, unos pasos nada más aquella primera vez, en ese reino encantado donde no se escatimaba la luz” (2010: 29).<sup>12</sup> Incluso antes de ingresar a ella, la villa se le representaba a Maxi al modo de un lugar mágico, en buena medida a causa de la potencia de luz que irradia desde el interior del Bajo Flores hacia los contornos de oscuridad que lo rodean.<sup>13</sup> En efecto, *La villa* es una novela de claros y oscuros en la que la plasticidad visual constituye un fenómeno doble: es, simultáneamente, sensorial y social. En el plano sensorial, la villa se presenta a los sentidos como un espacio que, al contrario de lo esperable, brilla por su iluminación, incluso por estar *excesivamente* iluminado. La acción se desenvuelve en una Buenos Aires crepuscular, ya que por las condiciones materiales del “trabajo”<sup>14</sup> de cirujeo, que tiene lugar necesariamente de noche, el

<sup>12</sup> El personaje siente un suerte de conmoción en el instante de traspasar el umbral de la villa; la novela se encarga de comunicar la expectativa de Maxi por anticipado, a medida que el deseo de ingresar a ese espacio-otro se intensifica: “Como el caballo fiel que se uncía a todas las cargas sin discriminación, tiraba sin sentir el esfuerzo, cada día un paso más adentro del sueño...” (24).

<sup>13</sup> Por momentos, lo maravilloso se materializa y el portento cobra, así, una explicación racional; el espectáculo de luces de la villa depende de una economía del rebusque: “La conexión con la red eléctrica era ilegal; todos sabían que las villas se ‘colgaban’ de la red, y tenían electricidad gratis. Al no pagarla, podían derrocharla sin problemas. Una ‘bajada’ de un cable de alta tensión es fácil de hacer: no obstante, hay que saber hacerlo, hay que saber cómo conectar y cómo distribuir” (28). De hecho, uno de los oficios por los que se destacan los villeros de la novela de Aira es el de electricista, como señalamos al comienzo.

<sup>14</sup> Aira destina un espacio textual considerable a interrogarse por la cualidad del cartoneo (¿es un oficio, un trabajo, una necesidad o una fatalidad?), así como por los motivos que llevan a Maxi a auxiliar a los cirujas: “¿Era un trabajo, un servicio, un modo de darle sentido a su fuerza y a su ocio? ¿O no era nada? Era como si alguien tomara como trabajo ceder su asiento en los colectivos” (73). Antes se ha dicho que Maxi, el gigante bueno, el gigante benefactor, ayuda a los cartoneros “por gusto” (15). Ahora bien, las condiciones de posibilidad para la existencia de cartoneros tienen una explicación histórica: “Estos a su vez no eran un dato eterno con el que se pudiera contar sino que su existencia misma era casual y dependiente de una circunstancia histórica. La gente no se dedicaba a hurgar en la basura por vocación, o mejor dicho: habría bastado un pequeño cambio socioeconómico para que esa misma gente hiciera otra cosa. ¡Pero resultaba que ahora hacían precisamente eso: hurgar en la basura!” (73-74). Si los motivos de Maxi para convertirse en auxiliar son medianamente ambiguos, o acaso inescrutables, por otro lado es claro que los cartoneros son el emergente de procesos histórico-económicos. No son pocas las ocasiones en que Aira alude explícitamente a esos procesos en novelas

tiempo de los sucesos relatados se corresponde con la oscuridad. A esto se le añade el curioso mal que aqueja a Maxi, la “ceguera nocturna”, la somnolencia, que le imprime a lo visto y vivido por el personaje un halo de incertidumbre e irrealidad.<sup>15</sup> En el claroscuro de la novela, la villa está compuesta por un barroco lumínico hecho de “guirnaldas de bombitas encendidas dispuestas en círculos, cuadrados, triángulos, filas, en cada calle un dibujo distinto” (2010: 76). Sobre el final, cuando la trama dé un giro hacia la espectacularidad televisiva, las vistas cenitales de la villa tomadas desde los helicópteros de los noticieros mostrarán que la distribución abigarrada de foquitos diseña patrones lumínicos que se asemejan a dibujos de Nazca electrificados.<sup>16</sup> El barroquismo catastral<sup>17</sup> de la villa tiene, así, una deriva vanguardista de compleja combinatoria, porque el sistema de identificación de las viviendas está sujeto a las manipulaciones de los habitantes del lugar, que pueden cambiar el orden de los dibujos eléctricos con la finalidad de desorientar o confundir a aquel que busque una dirección exacta, toda vez que haya logrado previamente descifrar esa sintaxis peculiar.

Pero no se trata tanto de expandir los umbrales de visibilidad de ese espacio-otro que es la villa miseria, sino de figurarlo como un reino encantado. Aquí interviene la lógica de la transmutación (Contreras, 2002: 85-94) o, también, la perspectiva desfigurada de la anamorfosis (García, 2006: 94-102). En su primer ingreso al lugar, somnoliento y deslumbrado, “Maxi alzaba la vista hacia el interior con insistencia, y ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas” (36). Se trata, incluso, de figurar la villa al modo de un territorio hipercivilizado, como lo señala Graciela Villanueva:

---

como *La mendiga*, *Las noches de Flores*, *Yo era una chica moderna*, entre otras. Un relevamiento de esas referencias habilitaría otra lectura posible de lo político en la ficción airiana.

<sup>15</sup> En este sentido, tanto Contreras (2018: 45) como Link (2003: 307) señalan que las novelas de Aira trabajan con los problemas y los desarreglos de la percepción. Buena parte de las visiones ensoñadas de *La villa* son narradas desde el punto de vista del protagonista: “Maxi estaba acostumbrado a ver mal de noche, a las trampas de la percepción, y también a sus proezas” (78-79).

<sup>16</sup> “No era imposible que los narcos villeros, en su mayoría bolivianos y peruanos, se hubieran inspirado en aquella forma artística precolombina, electrificada para ponerla a tono con la época, o que la hubieran traído como técnica de comunicación ancestral cuyo secreto no habían perdido nunca” (Aira, 2010: 172).

<sup>17</sup> La expresión es de Aira en *Las noches de Flores*.

El juego con las codificaciones instauradas sobre los espacios en la sociedad y en la cultura argentina es determinante en la obra de Aira. Esto se ve claramente en las novelas urbanas en las que el escritor lleva a cabo un trabajo de inversión análogo al que podemos observar en las novelas que cuentan historias que transcurren en el campo argentino. Es el caso, por ejemplo, de *La Villa*, un texto en el que la villa miseria, espacio tradicional y socialmente asociado a la violencia y la ley del más fuerte, a menudo considerado como un enclave de barbarie en la ciudad civilizada, pasa a ser un enclave de civilización y solidaridad en una ciudad carcomida por la violencia y la corrupción (2007: 371-372).

Si bien Villanueva habla de inversión,<sup>18</sup> consideramos más pertinente pensarlo como transmutación e inadecuación, dado que la villa es presentada ya no como el espacio de la oscuridad sino como una “gema encendida por dentro”, un “gran diamante iluminado”, es decir, un espacio que se da a ver a los sentidos a la manera de un espectáculo de luces.<sup>19</sup> La sofisticación eléctrica de la villa también se condice con las costumbres refinadas de la hospitalidad que tienen sus habitantes. Cuando Maxi cae rendido de sueño y es hospedado en una de las casillas, los villeros le tienen preparado un catre “de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas” (187). El delicado camastro es plegable y está administrado con un juego de sábanas de hilo y una frazada de lana de vicuña teñida de rojo brillante. Si bien esto último constituye un lujo modesto, lo que interesa es subrayar

<sup>18</sup> Donde sí se puede hablar de una inversión efectiva es en las reflexiones de Maxi la primera vez que ingresa a la villa, cuando se ve impelido a trastocar sus creencias previas. Si antes había creído que los villeros no lo dejaban aproximarse a la villa por pudor o vergüenza, ahora descubre que, al contrario, era “por no considerarlo digno, por bien vestido, por clase media, por señorito”. Esta suerte de aristocracia invertida resulta una revelación para Maxi, y le hace “ver las cosas bajo una óptica distinta” (32). Una óptica distinta, precisamente, en una novela que se interroga por los modos de lo visible.

<sup>19</sup> De todos modos, el reencantamiento del mundo que señalamos no está reñido con la constatación de una realidad material en la que sobresale el estado de abandono en que se encuentra la villa: “Maxi nunca había llegado hasta allí, pero se había acercado lo suficiente para verla, extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla. Era casi como ver visiones, de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba. A la distancia, y a esa hora, podía parecerle un lugar mágico, *pero no era tan ignorante de la realidad como para no saber que la suerte de los que vivían allí estaba hecha de sordidez y desesperación*” (Aira, 2010: 17-18; la cursiva es nuestra). Y más adelante: “Cuando entró por esas callejuelas en ángulo, y pasó por debajo de los ramos de foquitos, lo invadió un sentimiento de maravilla que ya no lo abandonó en adelante. Se creía un privilegiado, y no sabía por qué; *no era ningún privilegio entrar por ese laberinto maloliente de casillas de lata, donde se hacinaban los más pobres entre los pobres*” (30-31; la cursiva es nuestra).

que en el plano social también funciona el sistema de claroscuros de la novela. Porque a contrapelo de los discursos sociales que se articulan en torno a la villa, esta se revela como un espacio de luminosa hospitalidad.

En relación con la morfología de la villa, la novela postula la imagen de una geometría sin centro. Se produce la exploración de geografías no racionales en la medida en que la villa desafía las convenciones del trazado de calles:<sup>20</sup> “Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes” (2010: 33). Hay un derroche de espacio, una lógica no instrumental –por ende, no capitalista– en el uso del espacio. Como dice Fermín Rodríguez: “En el reverso de la ciudad neoliberal, duplicándola y a la vez saboteándola, reflejándola e invirtiéndola, desplazándola y desviándola, la villa es, parafraseando a Foucault, una heterotopía de crisis, una ciudad dentro de otra” (2017: 189). Así como la villa de la novela –que, por una característica propia, tiene la facultad de girar y, por ese motivo, es llamada “la calesita”– postula una geografía no racional que desafía las convenciones del trazado de calles y que obedece a sus propias leyes, *La villa* de Aira elabora, en tanto texto, una legalidad propia. Interviene sobre una densa trama de relatos literarios y de discursos sociales e inventa, contra esa lengua, una palabra nueva. Lo que hace Aira es construir una villa que, sobre la superficie de los discursos cristalizados –o, nuevamente, en contra de ellos–, tiene el refinamiento de la ensoñación modernista y la complicación de un laberinto perfectamente urdido. El autor trabaja con los lugares comunes de la doxa más reactiva<sup>21</sup> y, en lugar de invertirlos o rebatirlos, los intensifica, pero no tanto por la vía de la

---

<sup>20</sup> Según lo señala Dánisa Bonacic, la villa miseria rompe con el ordenamiento del damero, forma convencional de distribución de calles y manzanas en la ciudad latinoamericana: “La villa rompe la lógica urbana tradicional del barrio de Flores (su diseño de cuadradas e intersecciones) y se erige como una construcción misteriosa, fantástica y peligrosa. (...) La disposición espacial de la villa niega entonces el diseño de muchas ciudades fundadas en América Latina, urbes con calles rectas y plazas centrales” (2014: 363). Véase también Villanueva (2007: 375-376).

<sup>21</sup> En su análisis de la categoría de “frontera urbana”, Judith Filc sostiene que el “discurso de la prensa gráfica y de los funcionarios del Estado expresa y reproduce una imagen que es parte del sentido común de los habitantes de la ciudad: villas de emergencia y asentamientos constituyen una ‘jungla’ anómica en la cual la vida está en constante peligro” (2003: 187). Fermín Rodríguez también plantea la cuestión de cómo se representa la villa en los discursos sociales: “Asociada a lo oscuro y clandestino, a la ilegalidad y la vagancia, a las prácticas clientelares y a los subsidios, la villa constituye para la imaginación de la ciudad una espacialidad opaca y ciega que no figura en el régimen de visibilidad y de enunciación del neoliberalismo más que a título de derroche y gasto irracional” (2017: 187).

perversión –como Lamborghini–<sup>22</sup> sino de la hipérbole, el disparate y, en definitiva, el reencantamiento del mundo. Sobre la superficie del horror contemporáneo, Aira teje una red de aventuras que, bajo las formas que toma prestadas del relato tradicional –cuento oriental, cuento de hadas–, le imprime a lo real una faceta que, en última instancia, podría funcionar como una promesa de felicidad. Esta poética de Aira opone, a los mandatos de la responsabilidad en el arte, la superficie de la precariedad. Y lo hace por medio de un desasimiento del juicio valorativo, en el sentido de que buena parte de la política de la literatura involucrada en la operación que realiza Aira se sostiene sobre una retirada del *ethos* de la valoración. No recurre a la idealización ni a la denuncia, sino que toma lo real, es decir, constata la existencia de algo que es del orden de lo real, y realiza a partir de ahí una operación de envoltura: la miseria social se transmuta en potencia inventiva, en materia para la construcción del relato y ya no en objeto para la construcción de un juicio. Parafraseando a Lamborghini, se podría decir que Aira lanza la pregunta: ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la pobreza?<sup>23</sup> ¿No es, además, esa pobreza, una realidad demasiado evidente, material, incontestable? ¿No basta, para percibirla, con simplemente arrojar una mirada? En última instancia, la novela no viene a reparar nada –no tendría por qué hacerlo–: no clausura la pobreza ni el hambre ni la delincuencia ni la corrupción policial; se podría decir que, incluso, en el plano de la ficción, las intensifica y las lleva al paroxismo.<sup>24</sup> Finalmente, lo que Aira logra es conferirle a la villa miseria la posibilidad de redimir su destino de pobreza, delito,

<sup>22</sup> Cortés Rocca dice que las narrativas villeras del nuevo milenio son relatos cínicos que “actúan una aceptación perversa del estado de cosas y lo eyectan hacia el futuro” (2018: 226), incluyendo en esa descripción tanto a *La villa* como a *La virgen cabeza* y *La boliviana*. En nuestra lectura, no habría perversión en la novela de Aira, sino una transvaloración que subraya el elemento del encantamiento, en un sentido similar a lo que plantea Contreras (2014: 14-16) cuando analiza la forma en que Aira reescribe la *Excursión* de Mansilla de acuerdo con un imaginario de la felicidad.

<sup>23</sup> En una entrevista célebre, ante la pregunta de qué se proponía hacer en “El niño proletario”, Osvaldo Lamborghini responde lo siguiente: “Yo me proponía cosas tales como: ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?” (1980: 48).

<sup>24</sup> Este deslinde es planteado por Daniel Link en los siguientes términos: “En la obra de Aira abundan las referencias a nuestra realidad más inmediata, tratados como pormenores lacónicos de larga proyección semántica: cartoneros, ‘viejos putos’, albañiles, las últimas novedades del posestructuralismo. En *Yo era una chica moderna* aparecen, como si nada, las ‘empresas privatizadas’ en una de las cuales la narradora trabaja. No hace falta decir mucho más (Aira lo sabe), porque en relación con eso *ya está todo dicho* y es el Estado, en todo caso, el que debe pronunciar palabras más o menos graves sobre esas empresas, nunca el arte” (2006: 258).

hacinamiento, y convertirse en el lugar de luminosas calles laberínticas en las que anida el misterio. *La villa* resuelve, así, un problema estético y un problema político, de cuya articulación emana la singularidad de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- . *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2010 [2001].
- BONACIC, DÁNISA. "Espacio urbano, crisis y convivencia en *La villa* de César Aira", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 79, pp. 359-376, 2014.
- CONTRERAS, SANDRA. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . "Los tiempos de Lucio V. Mansilla", *Cuadernos LIRICO*, núm. 10, 2014. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1710>.
- . *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- CORTÉS ROCCA, PAOLA. "Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio", en Noé Jitrik y Jorge Monteleone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, pp. 217-238, 2018.
- DAVIS, MIKE. *Planet of Slums*. London/New York: Verso, 2006.
- 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.
- HEFFES, GISELA. "Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los desechos en Buenos Aires", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 19, núm. 38, pp. 27-49, 2011.
- . "Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad", *Cuadernos de literatura*, núm. 32, pp. 125-152, 2012.
- IBARLUCÍA, RICARDO. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

- JAJAMOVICH, GUILLERMO ET AL. “Ciudad latinoamericana: teorías, actores y conflictos”, *URBANA. Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 8, núm 3 [14], pp. 1-7, 2016.
- LAMBORGHINI, OSVALDO. “El lugar del artista” (entrevista), *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literarias*, núm. 1, pp. 48-51, 1980.
- LINK, DANIEL. “Los fantasmas de la literatura”, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 303-312, 2003.
- . “Restos de Aira”, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, pp. 251-263, 2006.
- LÖWY, MICHAEL. “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta poética*, vol. 28, núm.1-2, pp. 73-92, 2007.
- OEYEN, ANNELIES. “La villa miseria como laberinto mágico: el caso *La villa de César Aira*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, núm. 1, pp. 75-89, 2012.
- PASCUAL, CECILIA. “La villa y los territorios discursivos de la exclusión. Imágenes sobre asentamientos irregulares en la Argentina del siglo 20”, *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, núm. 15, pp. 1-14, 2013.
- PÉREZ, AGUSTINA. “La villa a través del espejo. *La villa de César Aira* como dispositivo óptico”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 18, pp. 192-205, 2020.
- QUINTANA, ISABEL. “Cartonautas en el asfalto”, en Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento (eds.). *Pa(i)sajes urbanos*. Barcelona: Lingkua, pp. 55-78, 2015.
- RÍOS, MARINA. “Dispositivo de lectura en *La villa de César Aira* y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance”, *Badebec*, vol. 4, núm. 7, pp. 42-60, 2014.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN A. “César Aira y la novela de la crisis”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 70, núm. 2, pp. 179-195, 2017.
- ROSA, NICOLÁS. “La mirada absorta”, *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, pp. 113-129, 1997.
- RUISÁNCHEZ SERRA, JOSÉ RAMÓN. “Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira”, *Signos literarios*, vol. 2, núm. 3, pp. 43-60, 2006.

- SAÍTTA, SYLVIA. “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX”, *Revista Nuestra América*, núm. 2, pp. 89-102, 2006.
- SARLO, BEATRÍZ. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SNITCOFSKY, VALERIA. “Las villas de Buenos Aires durante el siglo XX: imágenes literarias en perspectiva histórica”, *URBANA. Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, vol. 7, núm. 10, pp. 282-311, 2015.
- VILLANUEVA, GRACIELA. “El «enfrente del enfrente»: circuitos urbanos en las novelas de César Aira”, en Teresa Orecchia Havas (éd./ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang, pp. 369-381, 2007.