

De mendigos y linyeritas (o cómo no entender la miseria según César Aira)

Sandra Fernández Gómez¹
Instituto Superior de Formación Docente N° 21
sandrafernandez@hotmail.com

Resumen: ¿Cómo se narra la miseria? Y si el miserable es un mendigo, que no es únicamente pobre, sino que además está solo y, quizás, un poco loco, ¿cómo se hace literatura con una experiencia tan poco apetecible, incluso vergonzante? Hay escritores que invitan a la piedad, a la denuncia, al escándalo o a la estetización. O que escriben de otra cosa. César Aira opta por no subir al púlpito ni al palco ni a la cátedra; su literatura busca cómo huir de esos saberes tan emparentados con el poder. Pero, por otra parte, en su proyecto neo-balzaciano, al cual van entrando personajes de todas las edades y todos los oficios, no elude mirar lo extraño, no baja la vista ante ningún monstruo. Como consecuencia, por lo menos tres veces se cruza con mendigos. *La mendiga*, *La villa*, y “Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina” presentan diferentes versiones de este encuentro. Cada vez, Aira inventa nuevos modos de contar aquello que elige no comprender. “Porque entender puede ser una condena -dice en el ensayo “Lo incomprensible”-. Y no entender, la puerta que se abre”.

Palabras clave: Aira - Mendiga - Villa - Miseria - Incomprensible

Abstract: How narrates misery? And if the wretch is a beggar, who is not only poor, but also is alone and maybe a little crazy, how literature is made with such unappetizing experience, even embarrassing? There are writers who invite piety, to the complaint, scandal or beautification. Or they write something else. César Aira chooses not the pulpit or the stage or to the professor-ship; his literature searches flee of this knowledge as related to power. But on the other hand, in its neo - Balzac project, to which they are entering characters of all ages and all professions , he not circumvented look strange, does not drop the hearing before any monster. As a result, at least three times intersects with beggars. *La mendiga*, *La villa*, and “Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina” have different versions of this meeting. Each time, Aira invents new ways of telling what he chooses not to understand. "Because understanding may be a sentence -says in the essay “Lo incomprensible”- . And not understanding may be the door which opens."

¹**Sandra Fernández Gómez** es Licenciada y Profesora en Letras. Estudió en la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como ayudante de Cátedra. Trabaja en enseñanza media desde 1990, y como docente en el Profesorado de Lengua y Literatura desde 2002. Ha presentado ponencias en jornadas sobre enseñanza de la literatura y en congresos de literatura argentina. En la actualidad participa de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires.



Keywords: Aira - Beggar - Villa - Misery - Incomprehensible

¿Cómo se narra la miseria? Y si el miserable es un mendigo, que no es únicamente pobre, sino que además está solo y, quizás, un poco loco, ¿cómo se hace literatura con una experiencia tan poco apetecible, incluso vergonzante? Hay escritores que invitan a la piedad, a la denuncia, al escándalo o a la estetización. O que escriben de otra cosa.

César Aira opta por no subir al púlpito ni al palco ni a la cátedra; su literatura busca cómo huir de esos saberes tan emparentados con el poder. Pero, por otra parte, en su proyecto neo-balzaciano, al cual van entrando personajes de todas las edades y todos los oficios, no elude mirar lo extraño, no baja la vista ante ningún monstruo. Como consecuencia, por lo menos tres veces se cruza con mendigos y mendigas. Cada vez, inventa nuevos modos de contar aquello que elige no comprender. “Porque entender puede ser una condena -dice en el ensayo “Lo incomprendible”-. Y no entender, la puerta que se abre”.

Primera escena: con la televisión en medio

La mendiga que va todos los días a Camino Real a pedir se cae. Así comienza la historia, en voz de un narrador que nos habla de esa mujer como si ya la conociera, como si fuese una vecina del barrio. Los datos sobre su locación y oficio la individualizan, cosa frecuente en los personajes airianos. En este caso, sin embargo, el personaje no tiene un lugar, sino que frecuenta una confitería elegante, Camino Real, del cual la echan una y otra vez. Su ocupación es pedir: la intransitividad del verbo resuena absoluta, amenazante. Lejos de esto, el narrador continúa con tono de anécdota menor: sucedió “ahí nomás, en la vereda, entre la elegante confitería y el Pumper Nic”.

Luego del accidente ella parece perdida, *como siempre*. Algunos transeúntes se acercan para ayudar -una caída es algo que podría pasarle a cualquiera- pero, una vez comprobado que se trata de una mendiga, se alejan

y comentan: tiene que ser una alcohólica. El narrador se impone: “*En realidad* esa mujer no había probado una gota de alcohol *en su vida*”. A partir de aquí, el saber del narrador se despliega para rebatir las suposiciones de la muchedumbre: torcerse un tobillo por una baldosa rota no tiene nada de raro, lo milagroso es que no le pase a todo el mundo con el mal estado de las veredas en Buenos Aires. Tampoco es tan rara la escena, miles de mujeres se caen. Hasta hay simulacros, que alimentan la decadencia de la televisión. Y, como si nombrarla fuera convocarla, a partir de allí se hace cargo de la trama la televisión.

El accidente marca el momento de encuentro entre narrador y mendiga. Como consecuencia, la mendiga deviene personaje, y el narrador, que sabe la *realidad* de su vida, queda ubicado como aquel que puede explicar qué pasó. Pero Aira elige un camino muy diferente al de la explicación. La digresión del narrador es interrumpida por la ambulancia que viene a socorrer a la mendiga. A bordo está la ginecóloga que interpreta Cecilia Roth en la televisión. La trama, que había comenzado en el vecindario del narrador, se transporta hacia el interior de una telenovela, y la historia de la mendiga queda en boca de los personajes de la serie televisiva.

Sin embargo, no se trata simplemente de la inclusión de una historia en otra. Como advierte Sandra Contreras, este procedimiento en *La mendiga* es llevado a su punto extremo: por un lado, la novela que estamos leyendo se revela como un episodio de una conocida serie de televisión, pero sucede

“que la historia de Rosa desborda los límites de la pantalla [...] es entonces el episodio de la serie el que, al revés, se convierte en un episodio “dentro” de la historia de *La mendiga*. La estructura podría definirse así: el episodio de la serie es un abismo dentro del episodio de la mendiga que a su vez está contenida en el episodio, y es esta doble relación de inclusión, esta mutua implicación de una ficción dentro de otra (que además conserva la huella de la realidad en el nombre de la actriz), lo que hace a la inclusión misma una relación imposible.”²

² Contreras Sandra: *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 215.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECD

Cuando el accidente provoca el encuentro entre mendiga y narrador, él se ve llevado a hacer pleno uso de su omnisciencia para separar a la mendiga de las habladurías generadas por los prejuicios. Pero la novela no avanza por ese camino. Porque, como dice Derrida, ¿qué responder a aquellos que no reconocen en algunos hombres a sus semejantes? No alcanza con la refutación de lugares comunes, ni con la demostración de que se trata de alguien parecido a uno, cuyos accidentes son asimilables a los propios. Sigue Derrida:

“Un principio de ética o, más radicalmente, de justicia, en el sentido más difícil que he intentado oponerle al derecho o distinguirlo de él, es quizás la obligación que compromete mi responsabilidad con lo más desemejante, con lo radicalmente otro, justamente, con lo monstruosamente otro, con lo otro incognoscible. Lo ‘incognoscible’ –diría yo de manera un tanto elíptica- es el comienzo de la ética, de la Ley, y no de lo humano. Mientras hay algo reconocible y semejante la ética dormita. Duerme un sueño dogmático. Mientras sigue siendo humana, entre hombres, la ética sigue siendo dogmática, narcisista, y todavía no piensa. Ni siquiera piensa el hombre del que tanto habla. Lo ‘incognoscible’ es el despertar. Es lo que nos despierta, es la experiencia de la vigilia misma.”³

El procedimiento por el cual Aira transforma en “incognoscible” a esta mendiga con la que el sapiente narrador se ha encontrado es la torsión del argumento. En el momento en que el narrador empieza a hacer valer su saber, la ambulancia le hurta el cuerpo de la mendiga. La irrupción del medio masivo, paradójicamente, aleja a la novela del lugar común, la traslada al lugar imposible que diseña la doble implicación. Cuando lo que se dice sobre el personaje parece tener demasiado sentido, la torsión argumental impone su dislocación, deja fuera la voz del narrador que sabe y juzga. En el segundo capítulo, Rosa vuelve al barrio, pero las veredas se pueblan de enanos de fachada que cobran vida y la amenazan; ella, por su parte, tiene el poder de bizquear y proyectar rayos aniquiladores. Así se abre paso hacia la casa de su

³ Derrida, Jacques, *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 139.

infancia. Sin embargo, el relato de su historia no será un recuerdo de ella sino una narración de Aldo, partenaire en la ficción televisiva de Cecilia Roth. La novela ya no tiene el verosímil de la cotidianeidad barrial con el cual comienza, ni el de la serie televisiva, sino que avanza hacia el sin-sentido: gemelos intercambiados, lugares y objetos de dimensiones absurdas, catástrofes y proxidina, en una sucesión que no por ser esperable en una novela de Aira resulta menos desquiciante. Gracias al sin-sentido, la situación de la mendiga, que parecía tan comprensible para el narrador del primer capítulo, deviene “incognoscible”.

Segunda escena: joven de clase media busca conocer linyerita

El protagonista de *La villa*, Maxi, también está definido por el lugar que habita –un domicilio de Flores que coincide con el de César Aira- y por su ocupación, “voluntaria”: ayuda a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. En estos paseos –como los llama el narrador que adopta el foco del personaje- descubre “a un muchacho, evidentemente sin casa ni familia, que dormía bajo la autopista”. La primera vez mira con desconfianza a Maxi, días después ya no alza la vista, como si se fuera conformando un hábito, una especie de compañía, “un sustituto, tan precario, de la familia o los compañeros que no tenía”. La carencia lo marca, Maxi lo llama –en sus soliloquios, porque él tampoco tiene compañía- “el linyerita”.

Si bien esta nominación podría sugerir cierto dominio, inmediatamente aparece la ignorancia sobre el otro: *quién sabe* qué hace durante el día, de qué se alimenta, cómo pasa el tiempo. Es este no saber el que impulsará a Maxi a encontrarse con él. Nota que siempre lo ve despierto y empieza a salir más temprano para sorprenderlo dormido. Transcurren meses, durante los cuales Maxi piensa en la posibilidad de ayudarlo, darle ropa, pero siempre lo posterga “por timidez, por miedo a ofenderlo o asustarlo, *quién sabe por qué*”.

Una mañana en que se despierta más temprano de lo habitual decide que le hablará. Al llegar bajo la autopista no lo ve. La curiosidad lo mueve a meterse en su “espacio privado”, donde lo encuentra durmiendo en un “capullo

de papel”. De repente, los papeles crujen: “la crisálida blanca se deshizo por todos lados al mismo tiempo”. El linyerita emerge entre metáforas preciosistas que apartan a la miseria de los lugares comunes del discurso. Maxi no le da ropa ni dinero al linyerita, lo que hace es tramar un encuentro con la mucama de los vecinos, Adela. Le ofrece, para que llegue puntual al encuentro, su Rolex, que el linyerita rechaza. Adela y el linyerita habían sido novios; aunque Maxi lo ignora, siente que están “hechos uno para el otro”. El muchacho de clase media no le da al linyerita lo que a él le sobra –comida, ropa, techo- sino lo que no tiene: amor, proyecto de futuro.

La villa narra, como si fuera “normal”, la extraña actitud de un joven pequeñoburgués en relación a la miseria. La focalización en el personaje y las pistas autobiográficas –el domicilio, la afición por los gimnasios- contribuyen a subrayar esa “normalidad” como posible. Sin discursos explicativos, la novela de Aira desbarata las representaciones de lo normal y lo extraño en el encuentro con la pobreza.

Tercera escena: un narrador medio tarado en tierra extraña

Uno de sus procedimientos habituales en la narrativa de César Aira para escapar de las verdades establecidas es la construcción de un narrador que parece “medio tarado”: expuesto todo el tiempo a situaciones que no entiende, propone hipótesis que se van a reconocer absurdas a los pocos renglones. El entontecimiento del narrador no provoca risa ni compasión y habla, más que de sus dotes intelectuales, del mundo que habitan: del “hueco existente, entre la experiencia de vivir una vida normal en este momento en el planeta y los discursos públicos que se ofrecen para dar sentido a esa vida”⁴, en palabras de John Berger. Frente a esa experiencia, en lugar de repetir los lugares comunes de los discursos públicos, el narrador opta por no entender.

Así sucede en “Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina”, que, tras su fachada de ensayo, narra el encuentro entre una mendiga bogotana y una primera persona que, aunque no tenga nombre, se parece

⁴ Berger, John, *El tamaño de una bolsa*. Madrid, Taurus, 2004, p. 186



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

bastante a César Aira. Cuenta Adriana Astutti que el escritor “se refería a este texto como un cuentecito, una nadería, que había escrito en Bogotá una tarde. Es, bromeaba, ‘estricta no ficción’.” Resulta interesante, en la organización de este texto, la combinación de dos tonos bien diferentes, que coexisten en la obra de Aira: por un lado, el del ensayista, que expone, desarrolla, afirma, concluye, y por otro lado el del narrador medio tarado, que se ve impulsado por las circunstancias a formular hipótesis que lo alejan cada vez más de la posibilidad de entender.

Los dos primeros párrafos corresponden al ensayista, que describe a los mendigos como una suerte de categoría universal: “son locos, o lo parecen, por su discurso incoherente, sus repeticiones, además del atuendo y el gesto.” Otra generalización: “el pedido tiene un matiz, más o menos notorio, de amenaza”. El enunciado parece dicho por alguien que se siente víctima de esa amenaza, pero inmediatamente la conclusión da vuelta el sentido aparente de la frase: “De hecho, la amenaza es la premisa de todo el asunto. Los indigentes deberían robarnos y matarnos, si tuvieran la dignidad y el arrojo necesarios”.

Luego de esta aseveración tan opuesta a la ideología dominante, el tono ensayístico es desplazado por el narrativo entontecido. En el tercer párrafo comienza el relato del encuentro: “Esta mañana, en una esquina de la Candelaria, una mendiga me abordó”. No se trata estrictamente de un pedido, ella ofrece un pájaro a cambio de una moneda. El narrador responde que no tendría dónde meterlo, y a continuación se imagina ocultando el pájaro en el hotel, en el aeropuerto, en el avión. A diferencia del ensayista de los primeros párrafos, el yo que narra la anécdota parece incapaz de generalizaciones y abstracciones, su pensamiento queda prendado de lo que observa, y pone en funcionamiento un modo de imaginar que parece en las antípodas de la comprensión. Si el ensayista generaliza, el narrador medio tarado singulariza, a la manera que proponía Shklovski, desautomatizando la percepción. Lo mismo sucede cuando la mendiga le cuenta de sus dos operaciones y le muestra la cicatriz: la observación desata una serie de hipótesis a cuál más disparatada.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Este desplazamiento de un tono a otro se produce en el momento en que se empieza a narrar el encuentro, es decir, cuando ya no se trata de especular sobre una categoría, sino de emplazar un cuerpo frente al otro. Allí aparecen los atisbos involuntarios, la incomodidad, la vergüenza, la ignorancia. Y también la curiosidad, que lleva al narrador a hacerse preguntas ante cada gesto y cada palabra de la mendiga.

El asombro por el descubrimiento del otro es, en este caso, recíproco. Ella exclama, alegre: “-¡Pero tú no eres de aquí!” Ella, la extraña, la que puede ser objeto de disertación, lo señala como extranjero, y eso, paradójicamente, los acerca. Poco antes el narrador deseaba alejarse, a partir de ahí quiere preguntar, le interesa lo que ella dice. Pero la realidad interrumpe el incipiente diálogo: “en el suelo, justo frente a nosotros, había el charco de sangre más grande que yo haya visto en mi vida”. “La loca” sabe e informa: habían matado a un viejo la noche anterior. Él cruza la calle, ella dobla. Desde lejos, sonrío y lo bendice, en un dialecto que él, a pesar de la profusión de hipótesis, no logra comprender.

Bibliografía

Aira, César, *La mendiga*, Buenos Aires, Mondadori, 1999.

-----, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

-----, “Parecidos y diferencias entre Colombia y Argentina”, en Zunino y Zungri, <www.beatrizviterbo.com.ar> 30/04/2002.

Astutti, Adriana: “La mendiga: pobreza y experiencia en algunos textos de César Aira”, En: C.Dutilleux-D. Schittine-M.Patrício Fernández (comps.): *Veredas Argentinas*. Rio de Janeiro. 2009. Ed. 7 Letras/Capes.

Berger, John, *El tamaño de una bolsa*. Madrid, Taurus, 2004.

Contreras Sandra: *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.



Derrida, Jacques, *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*, Buenos Aires, Manantial, 2010.