

A la luz de la crisis: Desechos, materiales y visualidad en César Aira

Ana Neuburger¹

Ficción, crisis y visualidad

255

Hacia los años 90 – época que condensa la temporalidad emblemática de la crisis argentina – la ficción comenzó a ensayar modos de capturar ese estado de descomposición del imaginario nacional. Aquello que constituía el horizonte de ordenamiento político de sujetos y territorios comienza a ser el centro de una serie de transformaciones en torno al vaciamiento del sentido del estado nación. A partir de la instauración voraz de las políticas neoliberales que constituyeron con más fuerza el proceso acelerado de retirada del estado, Fermín Rodríguez (2017) subraya cómo la ciudad – espacio privilegiado sobre el que se forjaron las narrativas del progreso –, comienza a exhibir, en su resquebrajamiento, otros modos de vida apartados del orden nacional, otros modos de invención e imaginación territorial. El agotamiento de las instituciones más representativas del estado corre a la par, por esos años, de las transformaciones del espacio público. La ficción argentina, en este sentido, hace de la crisis no sólo su tema, en el sentido de una búsqueda hacia diversas formas de datar, replicar, documentar el estallido social y político, sino que además la vuelve su óptica, su visión, su procedimiento. Tal como sugiere Rodríguez (2017, p. 181) “la novela se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis”. A su vez, el vínculo que se trama entre literatura y desastre, afirma Francine Masiello

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es becaria doctoral de CONICET

(2012) recuperando el sintagma blanchotiano, convoca a escritores y artistas a interrogarse sobre las catástrofes de nuestro tiempo, de modo que el sentido de la crisis (o la ausencia total de sentido) se torna el motivo que impregna la ficción del fin de milenio. En este escenario la pregunta, entonces, es bajo qué regímenes de visibilidad el presente se torna el punto preciso desde dónde narrar, cuáles son las operaciones estéticas que registran la crisis y la conformación de estas nuevas inscripciones territoriales, cómo se configuran los nuevos imaginarios espaciales a partir de la crisis de lo nacional y de la emergencia de un tiempo signado por el fin.

Ante los efectos de esa crisis, que sostenía en primer lugar la incertidumbre ante cómo seguir narrando, la literatura convoca otros órdenes propicios del tiempo que anunciaba. Ya no la fragmentariedad y la discontinuidad en manos de la experimentación vanguardista, tampoco el realismo histórico como réplica de los acontecimientos, sino, como expresa Sandra Contreras (2002), una recuperación del impulso narrativo como el modo mismo de recomenzar aquello que se encontraba agotado². Esto es, cómo hacer de ese tiempo marcado por el fin el motivo de interrogación y de hacer en lo ya dado. Quisiéramos en estas páginas leer un movimiento que tiene lugar en *La villa* (2011) de César Aira, la cual, a partir de una serie de operaciones y procedimientos en torno a la potencialidad de las imágenes, despliega una zona en la que la visualidad interviene en el desencanto del fin de milenio. Siguiendo a Sandra Contreras (2002, p. 25), aquello que se encontraba agotado, “el ritmo febril de la invención” propio de las vanguardias de fin de siglo, es precisamente el punto al que vuelve

256

² En *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras articula en la escritura de Aira dos problemas centrales de la literatura argentina de la década de los ochenta: la pregunta sobre cómo seguir escribiendo ante el aparente agotamiento y la propuesta artística de las vanguardias como modo renovado de la experiencia. Allí escribe: “De ahí que la vuelta al (del) relato sea indisoluble de la recuperación anacrónica de las vanguardias históricas, de su mito de origen. Mi hipótesis es que la vuelta al relato es, en la literatura de Aira, el efecto de una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho. En la repetición de esta interrogación histórica [...] la literatura de Aira se constituye como un gesto vanguardista que convierte al relato [...] en un acto de supervivencia artística. Una experiencia de anacronismo con todo lo de melancolía y de euforia que hay en la adopción de lo póstumo como punto de vista (¿cómo seguir escribiendo después del final?) y el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (¿cómo volver a empezar?)”. (CONTRERAS, 2002, p. 21)

Aira, el modo en que interrumpe la tradición para adoptar una perspectiva vanguardista como ficción y desplegar así un procedimiento que pone en marcha, otra vez, la creación artística. Si Reinaldo Laddaga (2007) afirma, partiendo precisamente del mismo Aira, que en el presente la figura del escritor sufre una transformación – cuyo horizonte de expectativa ya no serán las letras, como lo fue el siglo pasado, sino el artista y en términos más amplios, el arte contemporáneo –, podríamos nosotros sugerir que los procedimientos a partir del cual el presente se inscribe en la ficción ya no consisten en *representar* cierta problemática contemporánea, en reproducir lo real, por caso la crisis de la década de los noventa, sino en exhibir dispositivos visuales que interroguen precisamente la configuración y las tensiones de ese tiempo. La imagen, en este sentido, otorga un nuevo marco de inteligibilidad, traza efectivamente otras relaciones, abre un nuevo campo de visibilidad en torno a las formas de lo contemporáneo.

Espacialidad e imágenes incandescentes

257

La novela de Aira despliega de modo vertiginoso la imagen paradigmática de la crisis argentina de finales de los 90 en la figura de los cartoneros, exhibiendo desde allí una serie de problemáticas centrales que atañen a nuestra contemporaneidad: el trabajo, los objetos y el valor, la imagen y el tiempo, la basura y los restos, la materialidad y sus modos de inscripción en el presente³. Maxi, el joven protagonista de la novela, casi por un hecho casual e inesperado, adopta la singular práctica de ayudar a los cartoneros a partir del “acarreo voluntario de basura” (AIRA, 2011, p. 21), haciendo un uso aún más singular de su tiempo y fuerza: “había transfigurado un gesto casual y repentino en una ocupación del tiempo” (AIRA, 2011, p. 80). Ese es el punto de partida de *La villa*, historia en la que conviven el policial, la

³ Acaso este aspecto no resulte menor si se trata de la narrativa de Aira, puro vértigo e invención. Sandra Contreras (2002, p. 143) afirma que la literatura de Aira tiene que ver “con el brusco desencadenamiento de una acción signado por la progresión vertiginosa, el desenfreno, la urgencia, la precipitación, la desmesura creciente”. Si bien *La villa*, publicada en 2001, no se encuentra entre las lecturas que aborda *Las vueltas de César Aira* – Contreras vuelve explícita esta ausencia, datando la escritura de su libro a comienzos del 2000, año que delimitó el corpus de la obra airiana – tal lectura no deja de operar en el sistema que conforman las obras del escritor.

corrupción y la droga, el espectáculo mediático, la percepción en tensión con la realidad y de fondo, la atmósfera enrarecida de la crisis.

El personaje de Maxi constituye la figura paradigmática de la juventud de los 90, de una generación fallida por la experiencia histórica de la derrota. Puesto que en él visualizamos el vaciamiento de sentido, la pérdida de contacto con la experiencia vivida propias de la atmósfera de la crisis. No trabaja, no estudia, sólo hace ejercicio. En este gesto expresa la sensibilidad de una generación que va a la deriva, anestesiada emocionalmente, atravesada por el tedio, en un horizonte sin posibilidades ni expectativas. Francine Masiello, a propósito de la llamada Generación del 90, advierte en la literatura ese clima indolente de la época: “se escribe sobre el tedio, la acidia, la incapacidad de uno de actuar en el mundo real, en la casa, en el barrio o más aún, en el propio país” (MASIELLO, 2012, p. 82). De allí que, el accionar de Maxi se traduzca en un hecho imprevisto e indeterminado, en la presencia de un cuerpo repartido en otro espacio que interrumpe y produce disenso. El uso de su fuerza para el acarreo de basura finalmente exhibe una zona en la que la literatura de la crisis explora esas otras formas de vidas y espacios apartados del orden estatal.

258

El rumor del fin de milenio – una temporalidad igualmente emblemática y espectacular del fin – conjugó sentidos muchas veces atravesados por el agotamiento, la crisis, la clausura y, sin embargo, encuentra en la novela de Aira una imagen que encandila: la villa se abre como una inscripción espacial que trastoca el trazado de lo visible, que interviene en la producción y circulación de los materiales, en medio de la crisis y la decadencia. Hay, entonces, una imagen potente en la novela de Aira, que ilumina precisamente aquello que permenece “en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver” (AIRA, 2011, p. 12): la villa es un espacio que posee una singularidad, una extrañeza signada por la intensidad de luz que emite. Esta luminosidad no responde meramente al orden de lo fantástico ligado a la percepción alterada de su protagonista, sino a una cuestión sumamente concreta y material: el tendido de miles de foquitos de luz que forman figuras, en “todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa” (AIRA, 2011, p. 32). La disposición singular de esas bombitas de luz compone una serie de

figuras, diferentes entre sí, sin un orden o razón que las regule: “la base de luz del anillo no era homogénea, sino formada por serpentinatas y firuletes, en una profusión de pequeñas figuras que el ojo habría necesitado más tiempo y tranquilidad para descifrar” (AIRA, 2011, p. 178).

Si la crisis constituye el escenario de la novela, lo que se anticipa en primer plano ya no es la tradicional oposición entre oscuridad y luminosidad, vale decir, la villa como el nuevo espectáculo luminoso de los inicios turbulentos del milenio, sino más bien la emergencia de luces plurales, diversas entre sí, haciendo foco en un territorio regido por sus propias reglas, y otorgando así otro marco de inteligibilidad a aquello que constituyen las imágenes de nuestro tiempo. La villa, con su iluminación de feria, ofrece un nuevo marco que nos devuelve la mirada hacia otras zonas de la visualidad: la materialidad de las cosas, los usos de los materiales, la percepción y los espacios. La villa parece reorganizar el vasto territorio de lo visible, produciendo un corte, una interrupción en el régimen de visibilidad de lo dado: bajo la operación de dotar de luz – y no simplemente luz, sino una multiplicidad de luces – un espacio signado por la oscuridad, decadencia y lateralidad, Aira redistribuye los órdenes de lo posible asignados a tal espacialidad. El desplazamiento de la frontera de la visualidad que supone la villa elabora “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones” (RANCIÈRE, 2009, p. 7). En oposición al imaginario social de la ciudad, la villa no asume aquí la oscuridad y opacidad propia de los espacios marginales, sino que en su reverso se vuelve puro derroche de luz, resplandece en la noche “como una gema encendida por dentro” (AIRA, 2011, p. 29). Advertimos entonces que “cada calle tenía su dibujo lumínico propio” (AIRA, 2011, p. 32), cada camino se encontraba custodiado por una determinada figura – una estrella, un pato, un cuadrado – que hacia el final de la novela termina por revelar y configurar un sistema: un lenguaje cifrado. El espacio de la villa, sin embargo, no sólo significa una interrupción y reordenamiento en el campo de lo visible, expresa también cierta singularidad en su diseño: reúne en un mismo punto visualidad y espacialidad. Supone, en primer lugar, un límite en el territorio: se trata de “un espacio que se demora” (CORTÉS ROCCA, 2017, p. 257), al

que Maxi, su protagonista, dilata su llegada y acaso eso intensifique aún más la luminosidad de ese “reino encantado donde no se escatimaba la luz” (AIRA, 2011, p. 31). Hay una frontera precisa, una línea de demarcación, que señala a la vez la separación y la juntura de un espacio: la calle Bonorino marca el ingreso a la villa. El acercamiento gradual de Maxi significa finalmente “franquear los límites de la villa, a entrar, unos pasos nada más” (AIRA, 2011, p. 31). Además, la circularidad de la villa, en oposición a la cuadrícula racional y la planificación urbana que organiza el espacio de la ciudad, descubre una nueva zona de derroche espacial, “una gran improvisación colectiva” (AIRA, 2011, p. 196).

Lo más extraño era la disposición de estas calles: no partían perpendiculares al borde de la villa sino en un ángulo pronunciado, de casi cuarenta y cinco grados. También era extraño que corrieran en línea bastante recta, a pesar de lo informal de sus construcciones. El borde de la villa se curvaba suavemente, sugiriendo que la forma general era un enorme círculo. (AIRA, 2011, p. 31)

260

Aira convoca un espacio que conjuga dos órdenes de la lógica del desecho: por un lado, los restos materiales como cimientos sobre los que se alza la villa, esto es cartón, chapa, madera y cualquier otro material descartado, por el otro, la idea del gasto y el derroche, de luz y de ordenamiento espacial como reverso de la razón y la planificación de la ciudad.

Históricamente, la ciudad fue pensada a partir de una disposición y un ordenamiento geométrico (HEFFES, 2019). Así, la pulsión ordenadora del espacio significó en la ciudad un corte preciso y riguroso que hiciera de la razón la medida con la que se disponen las cosas. En *La villa*, el mito del proyecto civilizatorio y progresista del espacio urbano, en términos de un ordenamiento pleno y simétrico de la ciudad, se exhibe en retirada, y el creciente deterioro de la crisis socioeconómica de los 90 se cifra en la emergencia espontánea, puramente caprichosa que supone la disposición y espacialidad de la villa. Puesto que, cuestionada la razón ordenadora de la ciudad, aquella que persigue la continuidad planificada de los espacios urbanos, lo que ingresa en la novela de modo irónico (indisociable de la ficción de Aira) es el revés de la medida y el ahorro: la villa, decíamos, se alza como el puro derroche, como el gasto inútil que expresa su intensa

luminosidad y forma circular. Si decimos que el trazado geométrico de la ciudad implica, además, un mecanismo de control, orden y disciplinamiento tal como sugiere Heffes, la novela realiza otro movimiento al revelar que la villa organiza su propio universo de normas y esto es, a fin de cuentas, el motivo que fluye por la novela: todo puede pasar. Esta singular experimentación con el verosímil, su aparente puesta en suspensión cuando no su estallido a secas, es aquello que Sandra Contreras (2013, p. 17) percibe en la ficción de Aira y lee en términos de “una insistente exploración de lo real”.

Todas las calles van hacia el centro, conformando un punto ciego en el espacio sin principio ni fin. El desperdicio de espacio y de luz encuentra su reverso, propio de la crisis: por un lado, las villas “se levantaban en sitios limitados, que no podían extenderse” (AIRA, 2011, p. 35), por el otro, los interiores de las casillas, al igual que el centro de la villa, progresivamente se volvían más oscuros: “las profundidades del centro de la villa se perdían en las sombras” (AIRA, 2011, p. 83). Esta tensión, coexistiendo en un mismo espacio, afirma nuevamente aquello que Aira sostiene a lo largo de *La villa*: “Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes” (AIRA, 2011, p. 35).

Finalmente, la villa descubre otra perspectiva, participa de un nuevo panorama. En el estallido mediático del desenlace de la novela, cuando se vuelve pura imagen televisiva, la villa adopta una visión vertiginosa, aérea, “por la altura, el movimiento y la oscuridad” (AIRA, 2011, p. 178). El movimiento de la cámara se fusiona al movimiento turbulento de la tormenta, que mezcla a su vez la descarga luminosa de los relámpagos con las luces incandescentes de la villa, conformando un nuevo “mapa eléctrico” (AIRA, 2011, p. 179). El montaje de cámaras se asimila a un ojo móvil que agita su mirada bajo la villa, dando una vista cenital, nunca antes vista, producto de la altura, la perspectiva, de ese panorama íntegro del espacio: “Allí estaba todo el círculo dibujado en las famosas luces superabundantes, cada foquito una señal parpadeante y fija en la tiniebla saturada de lluvia” (AIRA, 2011, p. 178). La visión aérea de la villa permite finalmente visualizar los dibujos que componen el tendido eléctrico de luces, como las líneas de Nazca – nos señala Aira –, como una imagen anamórfica que sólo

desde una determinada perspectiva adquiere forma y sentido. La transmisión superpuesta de esas imágenes termina por revelar, por *iluminar* – con un cartel que se enciende arriba de Cabezas – el sistema general que resguarda el tendido de luces: “cuando uno se ponía en esa sintonía de onda, sus propias imágenes mentales se cubrían con las palabras correspondientes y no se necesitaba más para proyectar un máximo de luz sobre los viejos misterios” (AIRA, 2011, p. 180). Las figuras que componen los foquitos de luz son efectivamente un modo de reconocimiento de cada calle de la villa. Indican un nombre, un secreto escondido a plena luz. Y su vez, esas figuras cambian todas las noches, se desplazan de un lugar a otro, estableciendo nuevas series. A contracorriente del sentido que indica que, durante la noche, en la oscuridad, los males de la ciudad se acrecientan, el espacio de la villa enciende su luminaria de feria y convoca un juego móvil de luces de resistencia. También conocida como “la calesita”, la villa adquiere progresivamente el carácter de figura móvil, que gira sobre sí, desplazándose cada noche y cifrando así nuevos lenguajes cada vez: “Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin” (AIRA, 2011, p. 203).

262

Desperdicios materiales

Como resultado mismo del despliegue de imágenes alrededor de la villa, Aira establece un minucioso trabajo con la materialidad de los objetos. *La villa* exhibe el vasto imaginario que se abre en torno al residuo: desechos, basura, resto, circulación, valor, uso, trabajo. En la figura de Maxi, que en su accionar aparentemente improvisado se incorpora al recorrido de los cartoneros y la basura, la fuerza y la carga se tornan puramente materiales. Hay un contrapunto del cartón como materia liviana, efímera, volátil, hacia la acumulación y recolección de basura que en su suma acrecienta el peso; así un material en aparente desuso se somete a un proceso de variación y plasticidad continua: “Le encantaba sentir la transformación de algo tan liviano como el cartón en algo pesado, cuando cartón con cartón iban formando una masa” (AIRA, 2011, p. 135). Precisamente allí el accionar de Maxi cobra sentido: no en el contenido de las cargas que empuja en

dirección al Bajo de Flores, ya sean papel, vidrio o madera, sino en el volumen que en su conjunto forman, en la variación incesante de esos materiales livianos y efímeros. La materia entonces no es un elemento aislado, separado y pasivo, sino que convoca un campo de relaciones y articulaciones, una zona de ensamblajes y formaciones en la que acontece la potencia material de los objetos.

La creciente y acelerada producción de excedentes hace de la basura una materia no deseada, un resto que hay que mantener oculto, tal como las vidas que se sostienen y forjan alrededor de los desechos. Gisela Heffes afirma que “cada objeto, cuando lo desechamos, va a dar a un lugar, aunque no lo veamos” (2013, p. 16) y quizás sea este punto sobre el que vuelve la mirada la novela: ilumina aquellas zonas y materiales que insistentemente se busca mantener en reserva. Si el desecho entonces constituye una presencia amenazante ¿qué sucede entonces cuando la ficción trastoca el trazado visual, haciendo foco en lo descartado y las formaciones materiales y encuentros que producen? Sin embargo, en *La villa* no está presente la imagen del basural, no hay despojos enterrados o a cielo abierto, sino que los desechos circulan por la novela, transmutan, tiene textura, volumen, se atan y ensamblan. Nuevamente, la lógica residual que convoca la basura contiene en su interior, como índice de la lógica capitalista, una potencia en propio campo de negatividad.

El desplazamiento de Maxi hacia la villa, del gimnasio hacia el acarreo de basura, condensa una exploración de la imaginación de la crisis en la que, la emergencia de nuevos territorios pone a funcionar otros repartos de cuerpos y espacios. Con la basura asistimos a un movimiento semejante. El ordenamiento del mundo material nos indica que hay un reparto en el que a determinados objetos les corresponde determinados espacios (EDENSOR, 2005). Es por esto que en el encuentro de Maxi con la basura acontece un disenso de ese orden. Esa determinada disposición de objetos y cuerpos se ve interrumpida cuando el joven se aproxima a la avenida Bonorino cargando desechos.

Maxi no sólo carga basura, también niños, mujeres, hombres, familias enteras: “Esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima” (AIRA, 2011, p. 13).

La materia se vuelve maleable, flexible y encuentra un punto de condensación en la fuerza, en la forma que adquiere en relación a ese campo de fuerzas que abre. El cartón concentra, entonces, una serie de problemas y relaciones centrales en torno a la materialidad: señala, al calor de la década de los 90, la temporalidad propia de la crisis, su condición misma de material transitorio, la apertura de un presente que se asume en ruinas. Por otro, exhibe la producción del resto (exterior al sistema, pero constitutivo de éste), el modo de circulación de un material en apariencia agotado, su reinscripción en una cadena de valores y usos.

El uso, como afirma Agamben (2009), no comprende un sentido natural, ya dado, sino que opera a partir de desplazamientos y transformaciones, esto es, no habría un fin ya determinado para cada cosa, sino cambio de estados, mutaciones, variaciones incesantes. Si partimos de la distinción que plantea Massimo Cacciari (1989) entre el botón y la moneda, ¿qué lugar ocupa el cartón en el circuito de producción? Si el botón pertenece al campo de lo no equivalente, de la reliquia y el coleccionismo, que “protege celosamente su improductividad [...] representa el resto de lo productivo” (CACCIARI, 1989, p. 89), y la moneda opera en la división, la circulación y el intercambio, el cartón produce un disenso, un corte en este reparto. Traza un desplazamiento, de un primer uso lateral y marginal – el cartón como depósito de objetos, como envase de diversos productos, como custodio de una cadena de valores que rodea – para luego ser desechado, hacia otro uso, uno que lo restituye y reencausa en la cadena de producción de la mano de los cartoneros, en una operación que hace de ese material residual, resto del resto, poseedor no sólo de un valor de cambio, próximo a la moneda, sino además de un uso específico ligado a la materialidad de las cosas. Estos materiales recuperados por los cartoneros también se enlazan con otros para constituir nuevos objetos. Ya sean los carros que ensamblan o las casas que construyen, el resultado señala la juntura, el contacto y la convivencia de diversos materiales.

Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con un 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. [...]. Estos carros no tenían

inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella. (AIRA, 2011, p. 28-29)

Los carritos, señala Aira, no se compran ni se recuperan de los residuos, sino que se hacen⁴. Hay un trabajo preciso que tiene lugar en ese montaje de elementos dispares, “de restos, pero de restos de otras cosas, quizá muy lejanas originalmente al carrito que terminaban siendo” (AIRA, 2011, p. 28). Hay un proceso en la manipulación de esos materiales que, al tiempo que conforman un nuevo objeto, el carro que carga Maxi a lo largo de sus recorridos diarios, no dejan de hacer visible su propia condición de materiales ensamblados, es decir, el reconocimiento de sus partes y sus diversas procedencias. En ese punto, Maxi establece una singular relación con los materiales en tanto no hay allí lugar para la mera contemplación de los objetos, sino un uso específico o quizás hasta una unión: “Más que eso, se uncía a ellos” (AIRA, 2011, p. 28). Luego, el ensamble de materiales se extiende en el momento de encuentro con otros objetos que ya no caben en el carro, ya sea un mueble o un colchón, y éstos logran sumarse a esa composición incesante, atados con sogas. Hay un trazo que señala el trabajo que convocan esos elementos diferentes entre sí:

265

⁴ Fermín Rodríguez, en “César Aira y la novela de la crisis” (2017), advierte un desplazamiento en este punto que va de los carros que recuperan los escritos de Borges hacia los carritos de la crisis de los 90 que desarrolla Aira: “[los carritos] No tenían inscripciones ni la recarga ornamental del fileteado, esa “desinteresada yapa expresiva” que volvía a cada carro único y que al joven Borges populista, cazador de esas escrituras urbanas, le gustaba recolectar en sus ociosas caminatas por las calles de los barrios del costado de los carros (Evaristo Carriego 114) [...] Empujados a tracción humana, los carritos de *La villa* eran ‘puramente funcionales’, simples, sin diseño, purificados de toda forma de ornamentación” (RODRÍGUEZ, 2017, p. 182). De este modo, los carros de Borges y los carritos de Aira, señala Rodríguez, pertenecen a regímenes estéticos diferentes: “El carro de Borges es el carro de la retórica (‘el proyecto es de retórica, como se ve’), vehículo de imágenes y figuras poéticas que recubren con una capa de sentido figurado el peso y el trajín de la vida práctica, la carga prosaica de los usos cotidianos. No en vano Borges prefiere imaginarlos vacíos, cuando ‘resulta menos atado a empleo su paso’ (Evaristo Carriego 113). Los carritos de *La villa* son en cambio construcciones artesanales que tienden a lo simple, a lo literal de una forma que coincide con los procesos por los cuales una comunidad se ve obligada a diseñarse a sí misma según ese poder de ‘imaginación colectiva’ (*La villa* 163) que, en la inestabilidad y precariedad de sus montajes, en lo heterogéneo de sus saberes y de sus prácticas, en la multiplicidad de sus articulaciones y sus contactos, emerge y se vuelve visible con la crisis: el pueblo hundido de los cartoneros”. (RODRÍGUEZ, 2017, p. 183).

Siempre había algo inesperado, algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista. Si había lugar, lo metían en el carrito, y si no había lugar también, los ataban encima con cuerdas que llevaban para ese fin, y parecían estar efectuando una mudanza; el volumen de lo que se llevaban debía de igualar al total de sus posesiones, pero sólo era la cosecha de su jornada; su valor, una vez negociado, debía de ser unas pocas monedas. (AIRA, 2011, p. 16)

266

Una práctica se enlaza en la conexión de un material con otro, un trabajo y un hacer que se torna visible, un trazado que señala la manipulación de las cosas. Como en el tendido de luces que pueblan la villa, al fondo de esa imagen resplandeciente tiene lugar un saber y un uso concreto: el montaje de foquitos y figuras es el resultado, no de una fantasía lúdica, sino de un oficio, de un conocimiento y un trabajo referido a la electricidad y en la villa, como dice el narrador de Aira, los oficios abundan puesto que no hay más que arreglárselas con las cosas mismas. Parece haber una concomitancia, una cierta proximidad entre la construcción manual y elemental de esos carritos – únicos producto de un montaje discontinuo, no seriado, con un fin concreto – y las viviendas de la villa. Apiladas unas sobre otras, las casillas se caracterizaban por “su fragilidad y su aire de improvisación” (AIRA, 2011, p. 82) y adquieren el sentido dúctil de los materiales menores: se hacen, se desarman, se amontonan, se ensamblan. “Eran casas que hacían sus dueños, y así como las hacían podían deshacerlas, o abandonarlas. Servían por un día (o por una semana, o un año, daba lo mismo) y después uno podía seguir su camino” (AIRA, 2011, p. 82). El carácter de fluidez que adquieren los materiales se relaciona íntimamente con el trabajo y el hacer. Productos de una intervención concreta, las casillas se someten a una transformación continua, al montaje y desmontaje de sus elementos. Y a su vez, se multiplican por todos lados, convocando diversas formas, “dispuestas al azar en una gran improvisación colectiva” (AIRA, 2011, p. 198).

El diario también participa de estos desplazamientos en torno a lo material. Aira invierte el circuito de su uso específico. En primer lugar, el diario es un “capullo de papel” que sirve para cubrir al linyera que Maxi conoce de camino al gimnasio, que “envolvía literalmente al durmiente de los pies a la cabeza” (AIRA, 2011, p. 103), para luego, en una operación

próxima al visor y el zoom de una cámara, Maxi hace foco y comienza a leer. De allí se desatan la serie de acciones que terminarán por componer el relato policial, de la carta del diario que abre un juego confuso en torno a nombres homónimos, al asesinato y la villa. El diario se vuelve una superficie corporal legible, hasta su lectura está mediada por la forma y el contorno del cuerpo del linyera: “pero cuando volvió a bajar la vista encontró que donde había estado la carta ahora había un par de ojos que lo miraban” (AIRA, 2011, p. 106).

Percepción, realismo e imágenes materiales

El espacio de la villa manifiesta, entonces, la apertura hacia nuevos modos de hacer, nuevos modos de exhibición de los materiales que circulan, y nuevas maneras de tensionar las formas de percepción. Maxi, con su “ceguera nocturna”, organiza la acción alrededor de la luz y la oscuridad, el día y la noche y de allí se desprende su percepción alterada de las cosas. “Se despertaba con la primera luz, inevitablemente, y el derrumbe de todos sus sistemas con la caída de la noche era abrupto y sin apelaciones” (AIRA, 2011, p. 9). Ya sea producto de la noche o la luz artificial en exceso, Maxi asiste a una transfiguración de su entorno, próximo al plano del sueño y el inconsciente. Con el correr del día y la llegada de la noche, en ese punto liminal de la jornada, “su percepción se cerraba como una almeja” (AIRA, 2011, p. 83) y sumado a ese aire de extrañamiento que acompaña su ingreso a la villa, Maxi lucha contra los engaños de la percepción.

Medio dormido, más ciego que nunca (porque el pasaje bajo la corona de luz lo dejaba 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. (AIRA, 2011, p. 39)

En *La villa*, las imágenes asaltan y tensionan la realidad. Hay una escena central en este sentido y viene a indicar precisamente lo que señalamos al comienzo: Aira no busca *representar* las cosas, sino abrir una zona de mostración a partir del entramado de imágenes, “construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (LADDAGA, 2007, p.

14). Adelita es una sirvienta de origen boliviano que trabaja haciendo tareas domésticas en el edificio de enfrente donde vive Maxi. La aparición y visibilidad de este personaje se encuentra mediada por el enfrentamiento de esos dos edificios que operan como espejos, “edificios gemelos [...] iguales hasta en el último detalle” (AIRA, 2011, p. 72). No sólo tiene lugar un cruce y encuentro de miradas de un edificio a otro, sino que además uno se refleja en el vidrio del otro, abriendo un nuevo campo de visión distorsionado, diferido de lo real: “Y seguramente, con buena vista y la atención adecuada, se podía ver en el reflejo de uno la imagen reflejada del otro, y así hasta el infinito, como sucede con los espejos enfrentados” (AIRA, 2011, p. 72-73). La variante que incorpora Aira a la representación del espejo es la perturbación de la imagen, la modificación misma de su presentación. Debido a que la duplicación de imágenes viene a señalar aquí una diferencia. Precisamente ese es el caso de Adela, cuya participación en este juego de espejos la vuelve “una pequeña figura negra”, desligada de su contexto – su trabajo se vuelve irreconocible – para habitar otro plano, uno inmaterial: “una figurita humana, que hacía movimientos circulares sin objetos, como una rara danza sin música. Además, estaba en un espacio que no le pertenecía, flotando a media altura” (AIRA, 2011, p. 74-75). Una figura desprovista de rostro, casi una silueta en puro movimiento. El encuentro físico de Maxi y Adela, podríamos decir, anuncia también esta apertura y modulación de la imagen. Si bien primero se conocen una noche en la villa, el reconocimiento de Adela por parte de Maxi tiene lugar en el reflejo, en la figura que se proyecta de un espacio a otro y llega hasta su habitación.

De este modo, Maxi inaugura una nueva relación con Adela, colateral a la realidad, mediada por “las aguas inmateriales del espejo” (AIRA, 2011, p. 109). Adela se proyecta todos los días en el espejo de la habitación, pero desde un ángulo preciso; su aparición coincide con las primeras luces del día, y allí emerge, hecha una miniatura, incorporándose a esa realidad singular que constituye la vida diaria de Maxi. Y nuevamente, ésta se organiza alrededor de la luz y la oscuridad: “Miró el espejo, y por supuesto no había nadie. Era demasiado temprano, y su amiga era un efecto de la luz del día” (AIRA, 2011, p. 96). Aira nos señala la paradójica relación

que se entabla ante la emergencia de cada imagen: la capacidad de fijarse en una superficie, volverse material, y a la vez, la tendencia reservada a la desaparición. “Aquello que las hace posible – el soporte, la materia de las que están hechas, la luz que las hace surgir – también las hace perecer” (CORTÉS ROCCA, 2015, p. 151). La figura que proyecta Adela es puro efecto de la luz, no sólo de un momento concreto del día, sino también de un ángulo preciso en el espacio. La luz, entonces, es a la vez condición propia de emergencia de la imagen y de su continuo ocultamiento.

Maxi no sólo inaugura nuevos modos de relación, abriendo un campo de tensiones entre lo material y lo inmaterial, sino que éstos participan de una lógica del reconocimiento próxima al extrañamiento. “La estatuilla animada del espejo” (AIRA, 2011, p. 97) que proyecta Adela, despojada de su contexto, se vuelve una realidad en sí misma para Maxi, parte de su cotidianeidad, a tal punto que su reconocimiento fuera de la imagen abre un espacio de incertidumbre: “¡Era ella! ¿O no era ella? Sí, era; no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía” (AIRA, 2011, p. 98).

269

Si decíamos que en *La villa* las imágenes tensionan la realidad, el espectáculo mediático hacia el final de la novela produce otros efectos. Una vez instalada la escena del crimen – escena que concentra el delito, el espectáculo, la droga, “el centro mismo de la acción” (AIRA, 2011, p. 156) – la realidad se vuelve pura imagen. Este pasaje en la novela releva de cierto modo aquello que Luz Horne problematiza sobre las formas del realismo en la literatura contemporánea. En sintonía con Contreras, expresa una vuelta del realismo de la mano de los procedimientos vanguardistas para generar un efecto de realidad. Este efecto se produce “con la incorporación de la lógica de la imagen dentro del texto generando una impresión de discontinuidad” que, a diferencia de la exhibición del artificio vanguardista de fin de siglo, desarrolla aquí “una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo” (HORNE, 2011, p. 21). En *La villa* la televisión parece ir un paso más adelante de los acontecimientos, de la serie de acciones y hechos llenos de equívocos y confusiones. Maxi es perseguido por su hermana y su amiga, y éstas por el corrupto policía Cabezas, el cual, en busca del circuito de la proxidina, termina matando al hijo de la Jueza que lo

sigue de cerca. Este escabroso relato, al momento de ser televisado, acelera la acción a partir de la superposición y proliferación incesante de imágenes mediatizadas:

En los canales la actividad era frenética. Ya habían encontrado fotos de Cabezas en sus archivos digitalizados, y las estaban intercalando en la emisión en vivo. Era una cara horriblemente deformada por la electrónica, una cara sin explicación. Cada segundo que permanecía en la pantalla se deformaba más. Seguramente porque en el apuro no habían encontrado una foto de él, y se las habían arreglado con un retrato hablado. Y los archivos seguían mandando imágenes: una foto carnet de Cynthia Cabezas, escenas de su funeral, con las alumnas del Misericordia, y sus padres llorando. Y de inmediato: viejas fotos de Cabezas y la jueza Plaza, en un local nocturno, jóvenes, con sendas copas de champagne en las manos, el Pastor predicando en una asamblea, la Jueza con su hijo de pocos meses de vida en brazos [...] Era otra vez el tema de la brevedad de la vida, en el mundo de las imágenes”. (AIRA, 2011, p. 170-171)

270

La percepción de la realidad mediada por las imágenes que yuxtapone la televisión se asemeja a la percepción del consumo de la proxidina, que en su frenesí todo lo enlaza y relaciona sobre el fondo del error y el malentendido: “era el mar del error: el mundo” (AIRA, 2011, p. 178). Cabezas consume proxidina y en el instante mismo del pinchazo se refleja en el vidrio la luz de un relámpago: ambas imágenes se superponen, como una fotografía en doble exposición. La rapidez y el atropello de los hechos, el flujo de imágenes de todos esos personajes involucrados en el centro mismo de la acción y la aceleración como efecto de la proxidina, coexisten con otro hecho sensacional y mediático: una tormenta histórica que batía récords en precipitación. El caos de acciones se mueve al ritmo de la fuerza del viento y la lluvia: “La coincidencia estaba en que la Naturaleza se hacía histórica justo en la coordenada espaciotemporal en la que se estaba haciendo esta historia particular” (AIRA, 2011, p. 169). La pantalla se parte y la simultaneidad de imágenes se acrecienta: de un lado del televisor vemos las profundidades de la villa, las noteras, los camarógrafos, Cabezas, la jueza; del otro, en un pequeño recuadro, la tormenta que parece no tener fin. La televisión despliega una serie de imágenes mediatizadas cuyo ritmo agitado y vertiginoso señala la temporalidad espectacular y urgente de la

transmisión en vivo. Las escenas se multiplican con tal rapidez que el final participa también de esa lógica acelerada, propia de las novelas de Aira⁵.

Quizás el final de *La villa* no sea más que otro modo de ensayar esa tensión abierta y sostenida que tiene lugar en el escenario de la crisis, esa interrogación histórica que se dirime entre el agotamiento y el impulso, entre la conclusión y la apertura. La imagen final, desenfrenada y mediática, aquella que reúne la *historia particular* contigua a la *naturaleza que se hacía histórica*, conjuga esa tensión para señalar precisamente una figuración propia del tiempo, de un tiempo moldeado por el fin de milenio. Un modo de recomenzar la historia en la mezcla y transmutación de esos órdenes que estaban destinados a permanecer separados. Que la historia, a partir de la puesta en marcha de un procedimiento, realice un desplazamiento hacia los puntos de vista del relato, que adopte singularmente los efectos de las imágenes que produce, que participe de los efectos de luces, termina por definir precisamente la forma misma de la novela, o “la forma a través de la cual la novela mira” (CONTRERAS, 2002, p. 187). El final, entonces, pronuncia la apertura de una atmósfera que ha logrado impregnarse en el relato, donde *historia* y *naturaleza*, en un punto improbable, se encuentran y ensayan así formas de habitar, escribir e imaginar el presente.

⁵ Contreras realiza una lectura central en este sentido, puesto que la experiencia del relato que leemos en Aira es, ante todo, una experiencia del tiempo en plena concomitancia con la figuración del fin de siglo. De allí que, los finales de las novelas de Aira, adopten ese énfasis y esa urgencia: “las novelas de Aira *terminan*, estos es, tienen finales y finales que subrayan, espectacularmente podría decirse, su condición de tal”. (CONTRERAS, 2002, p. 180)

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio de la profanación”. In: _____. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p. 95-119.

AIRA, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

CACCIARI, Massimo. “Los botones de Lou” In: _____. *Hombres póstumos: La cultura vienesa del primer novecientos*. Barcelona: Península, 1989.

CADAVA, Eduardo. *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.

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

_____. *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones, 2013.

CORTÉS ROCCA, Paola. “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz”, *El taco en la brea*, Rosario, año 4, n. 6, p. 255-266, 2017.

272

_____. “La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, Rosario, [s.l.], n. 7, p. 149-155, 2015.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene; URZÚA OPAZO, Macarena; HEFFES, Gisele (ed.) *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

HEFFES, Gisela. *Políticas de la destrucción, poéticas de la preservación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

_____. *Utopías urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina*. España: Iberoamericana, 2013.

HORNE, Luz. *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

MASIELLO, Francine. “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)”, *Cuadernos de literatura*, Bogotá, n. 32, p. 79-104, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

RODRÍGUEZ, Fermín. “César Aira y la novela de la crisis”, *Revista Hispánica Moderna*, Buenos Aires, v. 70, n. 2, p. 179-195, 2017.

RESUMEN:

Este trabajo se propone revisar los imaginarios de la crisis de los 90 en Argentina y su relación con la ficción en *La villa* de César Aira. A partir de una escritura que explora las dimensiones de la imagen, la materialidad de la basura y la emergencia de nuevos territorios, indagaremos en los modos en que la ficción despliega otros regímenes visuales y operaciones estéticas que intervienen en la temporalidad del fin de milenio.

Palabras clave: Crisis; Literatura argentina; Visualidad; Basura.

ABSTRACT:

This paper aims to review the imaginary of the crisis of the 90s in Argentina and its relationship with fiction in *La villa* of César Aira. From a writing that explores the dimensions of the image, the materiality of the garbage and the emergence of new territories, we will investigate the ways in which fiction displays other visual regimes and aesthetic operations that intervene in the temporality of the end of the millennium.

Keywords: Crisis, Argentinean literature; Visuality; Waste.