

César Aira y la novela de la crisis

FERMÍN RODRÍGUEZ

CONICET-UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



En su rol de articuladora de las comunidades nacionales, la literatura de América Latina fue uno de los mecanismos esenciales de naturalización de la nación y del orden capitalista. Pero sobre fines del milenio, según una configuración cultural dominada por la temporalidad de la crisis y el vaciamiento general del sentido de lo nacional, distintos procesos políticos, estéticos y culturales en América Latina pusieron en el centro de la reflexión nuevas formas de subjetividad y modos de vida surgidos más allá de las formas tradicionales de identificación imaginaria del individuo con la nación.

Hacia los años noventa, un siglo después de la formación de los Estados liberales, la literatura registra la crisis y descomposición de los imaginarios nacionales que la ola privatizadora de fines de siglo XX está borrando a favor de nuevos tipos de espacializaciones no organizadas en torno a la constitución nacional del territorio. Territorios desestatizados, surgidos de décadas de ajuste, se multiplican por ficciones que, en el reverso de las retóricas neoliberales, recogieron entre sus páginas el tendal de cuerpos precarizados que el "salto modernizador" de las políticas económicas neoliberales estaba dejando afuera de las formas tradicionales de inclusión y reconocimiento estatales. Franjas de vidas indeseables que no participan del mercado ni gozan de un Estado de Bienestar desmantelado se vuelven el blanco de mecanismos de invisibilización y empobrecimiento que producen desempleo crónico e inseguridad laboral, aislamiento y marginación.¹

Se trata de una nueva territorialización de un poder que migra del campo de la soberanía estatal a un terreno eminentemente biopolítico donde la fuerza de separación viene del mercado y de una política de terror económico que se expande por el tejido viviente de la población siguiendo redes de miseria material, discriminación y abandono político localizado en calles y barrios transformados en fábricas biopolíticas de marginalidad y pobreza.² La excepción es la

¹ A partir de fines de los años ochenta y principios de los noventa, la Argentina asiste a un proceso de aceleración pronunciada del desempleo y de retirada del Estado de Bienestar que produce, en palabras de Javier Auyero, "más pobreza, menos empleo, menos Estado, y, por ende, más desigualdad. . . . [H]oy [en el 2001], en la Argentina, hay —hablando en términos relativos y absolutos— más gente pobre, más gente desempleada y subempleada y más gente desprotegida que a principios de los años setenta" (58).

² Según Hardt y Negri, la metrópolis contemporánea deviene el motor de producción de subjetividad, de manera que la ciudad desindustrializada es a la multitud lo que la fábrica industrial era a la clase obrera (249–260).

regla para los habitantes de los barrios populares, zonas desconectadas de la economía forma extendiéndose como manchas por el espacio económico, político y cultural de la ciudad, donde el Estado está cada vez más ausente.

Organizada en torno a la división entre civilización y barbarie, la frontera territorial que alguna vez sirvió para leer y repartir sujetos y significados adentro y afuera del orden nacional-estatal se transforma en una línea de vida que sobre el continuum de la población separa personas socialmente legibles de cuerpos incluidos en el orden socioeconómico neoliberal mediante su exclusión permanente y estructural de los espacios de la economía formal y los derechos. De los espacios-territorio nacionales, estabilizados dentro de límites por operaciones de producción y reproducción de ciudadanía y autoridad, pasamos a espacios extraterritoriales cargados de vida, espacios-población pre-personales y fluidos (Cavalletti 151), en desequilibrio permanente, regulados por un entramado de poderes y tácticas que ya no tienen al Estado nacional ni a las formas de habitar la nación como referencia exclusiva para la producción de subjetividad. Porque más allá del Estado y del mercado, en el campo mismo de la desocupación masiva y de la economía informal, hay vida: una vida entre lo cultural y lo biológico que desborda las coordenadas de la gubernamentalidad neoliberal para inventar relaciones y territorios diferentes; una vida que, en su capacidad de desplazarse y fluir, se territorializa a lo largo de prácticas del espacio que no solo ocupan sino que también constituyen territorios diferentes a los del capital y el Estado.³

Ese mismo poder de hacer territorios, que equivalen a nuevos modos de vida, fue la materia de una literatura que, a través de la crisis, se dedicó a explorar desplazamientos de cuerpos por tramas que no tienen la estabilidad de las fronteras espaciales que configuran el Estado-nación. Porque el paso de los espacios-territorio a los espacios-población es también un cambio brusco de régimen estético, una interrupción del orden de causalidades realistas que, como ha registrado la crítica, abre súbitamente nuevos espacios de experimentación.⁴ Se trata de un nuevo régimen de significación donde las localizaciones y la espacialidad tienen que ser reconceptualizadas a la luz de los nuevos regímenes de marginalidad urbana que más que expulsar, "encierran afuera" de la esfera estatal, en esos agujeros latinoamericanos de miedos y privaciones que se abren con la crisis.⁵ Leer es ahora perderse en espacios abigarrados, caóticos y laberínticos,

³ Acerca del territorio como creación político-cultural de los movimientos comunitarios, ver Raúl Zibechi, *Territorios en resistencia*. Zibechi: "El territorio es entonces el espacio donde se despliegan relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas, aquellos lugares donde los colectivos pueden practicar modos de vidas diferenciados" (31).

⁴ Luz Horne conceptualiza estos cambios de registro textual como un cambio en los protocolos de representación de la realidad: alcanzada la frontera de la representación realista, "se produce la irrupción de un registro verbal banal, literal, ostensivo" que diferencia a Aira de las escrituras de vanguardia y lo pone en el campo de una literatura indiciaria, documental (45). Ver Horne (capítulo 3: "Llegar al presente: un realismo inverosímil y ostensivo") y Laddaga.

⁵ Acerca de una nueva imaginación espacial en la cultura organizada a partir de la noción de territorio, ver Josefina Ludmer: "Un territorio es una organización en el espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento, el conjunto de movimientos de cuerpos que tiene lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan" (123).

como lo
nadas q
de las tr

Falta
ciones
tramas
lidad de
está sus
ción y l
realidad
ensayan
beral y
taurado
de que
fin atra
César A
social y
rias, co
hubiera
todo" (

Las d
y el des
ciones y
en un c
tros, los
dan el
caídos l
era "cu
abierto
miento
reempl
ausente
lo no e
cidad q
en una

⁶ Para
Argentina
del estall

⁷ Con
certidun
el cine d
tiempo s
forma d
tempora
Martel,
estructu
(83). In
estado z

como los pasillos de una villa miseria o de una favela, porque faltan las coordenadas que constituyen el adentro y el afuera tanto como el pasado y el presente de las tramas, los desarrollos y las topologías de las literaturas nacionales.

Falta entonces el piso estatal donde hacer pie. Las referencias y las localizaciones espaciales se desordenan hasta volverse irreconocibles, absorbidas por tramas entreveradas que combinan la descomposición espacial con la temporalidad de construcciones veloces y efímeras donde el orden de la verosimilitud está suspendido. En efecto, mientras la crisis produce nuevas formas de subjetivación y las señales del derrumbe se multiplican por los múltiples niveles de la realidad, la novela se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis, ensayando con la temporalidad del "fin de la historia" que el imaginario neoliberal y los efectos socialmente devastadores de sus recetas de ajuste habían instaurado en el presente como una imperfección definitiva.⁶ En efecto, la hipótesis de que la Argentina había terminado y el relato del progreso había llegado a su fin atraviesa de punta a punta *La villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004) de César Aira, dos libros escritos y publicados en plena descomposición política, social y cultural que se dedican a la destrucción de la verosimilitud de las historias, como si en ese estado de excepción permanente abierto por la crisis, hubiera, para lo que quedaba de la literatura, "un permiso universal para hacerlo todo" (*Las noches* 50).

Las dos novelas están tramadas alrededor de la caída por el agujero de la crisis y el desempleo de personajes de la clase media que, gracias a insólitas ocupaciones y al paso de la *ostranenie*, cruzan la frontera de lo visible para internarse en un campo donde la miseria, el trabajo precario, la delincuencia, los secuestros, los asesinatos, la economía de la droga y los vuelcos bruscos de la suerte dan el tono de una vida envuelta en el sensacionalismo de los medios. Es que caídos los vínculos que dotan la "historia nacional" de un sentido orgánico, solo era "cuestión de vivir nada más" (*La villa* 76) en espacios inconmensurables y abiertos, cubiertos de materiales efímeros, a lo largo de los cuales los encadenamiento de causas y efectos que aseguran la inteligibilidad de un relato han sido reemplazados por desplazamientos al azar por espacios cualesquiera de figuras ausentes que, en ruptura con el antiguo realismo de los lugares, decantan hacia lo no estratificado e informe de un presente en ruinas. Aquí y ahora, a la velocidad que solo proporcionan las crisis, todo se vuelve posible:⁷ desde internarse en una misteriosa villa miseria tirando de los carritos cargados de basura de los

⁶ Para una reconstrucción de la crisis social, económica, política e ideológica de la Argentina de fin de siglo como crisis de la capacidad colectiva de actuar, ver Scavino. Acerca del estallido social de 2001, ver Colectivo Situaciones y Moreno.

⁷ Contemporáneo de las ficciones de Aira, el llamado "nuevo cine argentino" puso la incertidumbre sensorial en el centro de sus experimentos narrativos. Según Jens Andermann, el cine de Lucrecia Martel "pone en escena un modo de experiencia histórica en la que el tiempo se manifiesta como estancamiento y repetición, y el cambio sólo se produce bajo la forma de 'accidentes' y 'milagros'" —una temporalidad que Andermann identifica con "la temporalidad propia del 'fin de la historia' neoliberal" (255–56). A propósito del cine de Martel, Gonzalo Aguilar también señala la presencia del accidente como un paradójico estructurador del relato, "porque narrar algo es motivarlo, y el accidente tiene mucho azar" (83). Incluso en las cuidadosas puestas en escena de Martel, "el accidente, la errancia y el estado zombi se revelan con toda la fuerza del afuera".

cirujas del barrio, como le ocurre a un joven de clase media devenido benefactor del pueblo invisible de los cartoneros, hasta ser un jubilado y caer, a causa de la crisis, en el mundo del trabajo informal, repartiendo democráticas pizzas en las rejuvenecedoras caminatas por *Las noches de Flores*, con su desfile surrealista de jóvenes motoqueros, travestis, monjas, enanos y artistas y críticos de vanguardia.⁸

Así, la novela de la crisis está poblada de experiencias invisibles que no caben en el sistema de realidad de la literatura nacional. Y a mayor realismo, mayor expresión de la forma y menor verosimilitud, como resume la gran lectora de Aira, Sandra Contreras ("En torno al realismo" 20). Novelas como *La villa*, que César Aira terminó de escribir en 1998 y publicó pocos meses antes de los acontecimientos de diciembre de 2001, se colocan en el reverso de las narrativas del progreso. Con sus carritos destartados, cargados de desperdicios, los cartoneros de *La villa*—ex-obreros desocupados, expulsados del mundo del trabajo formal, lanzados a la calle a recolectar basura—pertenecen a esas modernizaciones deformes y monstruosas de América Latina que nacen por la fuerza de golpes de estado o de mercado.

Trabajaban de cirujas, en familia, hurgando entre las sobras que las clases beneficiadas por el menemismo, lanzadas al recambio de muebles y electrodomésticos, sacaban a la basura.⁹ Los carritos mismos, que no se compraban en ningún lado, estaban hechos con restos de cosas desechadas, tablones, varillas, fierros soldados, alambre, lonas, cartones, planchas de madera, ruedas de bicicleta, de moto, de cochecito de bebé y hasta de auto, adaptadas a su función básica: el transporte de cargas de la manera más liviana y veloz posible. 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). Pero "no en vano habían llegado los noventa", advierte el narrador de Aira. Empujados a tracción humana, los carritos de *La villa* eran "puramente funcionales", simples, sin diseño, purificados de toda forma de ornamentación, "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" (*La villa* 27-28).¹⁰

De hecho, es dudoso que el requisito de imaginarse un carro que volvía posible el texto de *Evaristo Carriego* ("Importa que mi lector se imagine un carro", reclama Borges desde la primera línea [113]) pudiera funcionar en el caso de *La villa*, y no tanto porque el aspecto del carro, su altura, capacidad, largo, ancho, tamaño de las ruedas, material, cambiara "en cada ejemplar" y los volviera, en su carácter único, irrepresentables como especie; sino, sobre todo,

⁸ En su libro sobre Copi, donde se delinea su propia poética, Aira opone "el reino de la explicación" de la estética realista, que es el de la sucesión causal, a un tipo de "sucesión no-causal" de acontecimientos inconexos, propia de Copi, que funciona como "ruptura violenta del verosímil contra la envoltura de la explicación" (*Copi* 18).

⁹ Acerca de las transformaciones del trabajo y la figura del cartonero, ver Gorbán.

¹⁰ Para la relación de Aira con el arte moderno y el "efecto Duchamp" de sus operaciones de escritura, ver Speranza. En cuanto al recurso de Aira al arte conceptual de Duchamp como crítica de las relaciones de trabajo en el capitalismo global, ver Hoyos. "Duchamp", escribe Hoyos, "was a 'perverse Taylorist,' much as Aira is a 'perverse neoliberal'" (162).

porque
de una
ción, "
de no
pliegu

¿Cói
tica" d
no es p
Nadie
menta
al nive
estétic
en ger
objeto
guaje
perceq
miliar
dias d

Así,
perter
retóri
culo c
rado e
No en
emple
artesa
los pr
según
riedad
la mu
con la
carrito
ficcio
tido c
altera

Res
que s
neolil

¹¹ L
históri
en los
impul
(*Las*

¹² A
y sus
ironía
subjet

porque los cirujas, después de diez o quince años de multiplicarse por las calles de una ciudad ocupada por ejércitos de pobres, habían dejado de llamar la atención, "se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y solo durante un rato), y sobre todo porque se abrigan en un pliegue de la realidad que en general la gente prefiere no ver" (*La villa* 27, 13).

¿Cómo podrían entonces los historiadores ocuparse de ellos? Si para la "estética" de la política neoliberal los nuevos pobres urbanos pasan desapercibidos, no 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 Víctor Shklovsky a propósito del lenguaje prosaico, atribuyéndole al arte de vanguardia la capacidad de renovar la percepción (ver Beasley-Murray 167-209). Por eso, el extrañamiento o la desfamiliarización fueron el punto de partida de las políticas estética de las vanguardias del siglo XX a las que las novelas de Aira vuelven una y otra vez.¹¹

Así, los carros repartidores de Borges y los carritos de los cartoneros de Aira pertenecen a regímenes estéticos diferentes: el carro de Borges es el carro de la retórica ("el proyecto es de retórica, como se ve" [*Evaristo Carriego* 114]), 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" (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 "improvisación colectiva" 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 las crisis: el pueblo hundido de los cartoneros (163).¹² En este sentido, los carritos son vehículos de disenso, que dismantelan la evidencia sensible de las ficciones consensuales y obligan a reinterpretar el mundo de acuerdo a ese "sentido común polémico" que, como explica Rancière en *El espectador emancipado*, altera las líneas divisorias que configuran el campo consensual de lo dado (77).

Resulta entonces que no es la distancia estética del caminante borgeano la que saca a los carritos de la noche a la que los condena el régimen de visibilidad neoliberal, sino la cercanía que proporciona el uso espontáneo que de ellos hace

¹¹ La literatura de Aira, según Sandra Contreras, representa una vuelta a las vanguardias históricas en nuestro fin de siglo. Aira, sostiene Contreras, "habla como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia, en el momento mismo de su surgimiento o mientras dura su impulso original", según un gesto de "adopción de la perspectiva de la vanguardia como ficción" (*Las vueltas* 14-15; el subrayado es del original).

¹² Acerca de imaginación política que la novela contemporánea monta en torno a la villa y sus prácticas económicas y estéticas, ver Cortés Rocca. Para Cortés Rocca, "[l]a villa es, ironía mediante, una Argentina en miniatura integrada al espacio latinoamericano. Las subjetividades que el paisaje modela son los sujetos contemporáneos por excelencia" (186).

Maxi, el protagonista de la novela, una suerte de explorador social portador de extrañamiento que se pone a ayudar a tirar de sus carros a los cartoneros con los que se cruza en sus rondas nocturnas por el barrio porteño de Flores, "conjugando en una misma operación" —señala Sergio Chejfec a propósito de *La villa*¹³— "tanto la reacción del extranjero observador como la del testigo participante" (146). Maxi, además de padecer de ceguera nocturna, "no se andaba con miramientos estéticos en general", pero tratándose de su ocupación con los carritos "los podía apreciar desde una cercanía mayor que le daría la contemplación: los usaba" (*La villa* 27). Y más que eso, joven, grandote y corpulento como era, con años de entrenamiento físico en el gimnasio, Maxi, sin pensarlo demasiado, "se unía a ellos" en un improvisado acople que hacía cuerpo con las maquinarias comunitarias que surgían de la crisis ¿Y por qué lo hacía? ¿Por caridad o por solidaridad? ¿Por compromiso social? ¿Por vocación asistencialista? ¿Para hacer pasar el tiempo? Maxi "lo hacía, y basta", "porque podía, porque se le daba la gana, porque le daba un sentido a sus caminatas del atardecer" (9, 10), con esa opacidad propia de las "prácticas microscópicas" que analiza De Certeau (146) que, como los carritos o los vendedores ambulantes, se deslizan imperceptiblemente a través del espacio programado y controlado de los cuadrículados disciplinarios desparramando las prácticas de la villa por toda la ciudad.

Entre el futuro y el pasado, Maxi flotaba indefinidamente en un impasse, un presente igual a sí mismo que, en el caso de Maxi, el contacto casual con el mundo de los cartoneros venía providencialmente a poner en variación. Había terminado de cursar el secundario pero debía un par de materias que, por no tener aptitudes para el estudio, no iba a rendir nunca. Sus padres no lo apuraban a conseguir un trabajo. Sin ocupación alguna, salvo levantar pesas en el gimnasio, su cooperación con las familias de cartoneros, de casual y accidental, había pasado a ser algo para tomarse muy en serio, "una solución improvisada, espontánea" al problema de la utilidad que un cuerpo hiperdesarrollado como el de Maxi podría rendir a una sociedad que sobre un mapa de lo posible reparte cuerpos y sentidos en función de "clases amplias y groseras" (26, 25).¹⁴ Pero "¿cómo descubrir lo que puede un hombre?", pregunta el narrador de *La villa* con acento spinoziano acerca de Maxi, un joven en tan buen estado que, sin más atributos que la fortaleza y la pasividad de sus músculos, desperdiciaba su fuerza y su tiempo en horas de ocio en un gimnasio, haciéndose un cuerpo.

El devenir cartonero que arrastra a Maxi, testigo mudo de la crisis, mediante el lazo comunitario que engancha su cuerpo al trabajo de los cirujas constituye una de esas escenas de disenso donde se ponen en juego poderes indeterminados y potencias de cooperación desconocidas que, en el cruce entre improvisación económica y narrativa, reconfiguran las fronteras de lo posible. La

¹³ Ver "Sísifo en Buenos Aires" en *El punto vacilante* (146). Para Chejfec, autor de la que tal vez sea la primera novela en hacer presentes los efectos imperceptibles de la crisis, a saber, *El aire* (1992), *La villa* forma parte de un corpus de textos que "debieron subrayar la naturaleza novedosa del fenómeno y su inmediata invisibilidad" para a un público que "ve de manera distinta" o que no ve. La crisis para Chejfec produce un presente perpetuo cargado de ambigüedades y tensiones irresueltas, que se inscriben en su retórica bajo la forma de antinomias (ver y no ver, distancia e inmediatez, lo novedoso y lo invisible, etc.).

¹⁴ Acerca de *La villa* como exploración de la potencia del cuerpo como poder de improvisación y *performance*, ver Ríos.

solidario
súbita d
tamente
menta
de la fi
La acci
improvi
plan de
litud re
toma d
de la n
cambio
la basu
democ
miento
cosa (t
acciden
y altera
tico, lo

De c
tos, de
nales:
adaptz
fluidos
media
esa caj
a Aldc
camin
Flores
las cla
clases
tanto
"los p
ignora
luz": u
clase
mico,
doles
Div
empa
dores
cubri
neolil

¹⁵ A
perdida

solidaridad de lo social y de lo estético parece jugarse en esos momentos de súbita desidentificación que se multiplican con la crisis, cuando se rompe violentamente la asignación de un cuerpo a un rol y, en medio del desastre, se experimenta con formas inéditas de una vida que elabora su propio sentido, más allá de la frontera que separa la razón de los hechos y la lógica de las ficciones. La acción de Maxi en relación con los cartoneros es un acto casual, ambiguo, improvisado, sin nombre, imposible de medir, que no formaba parte de ningún plan de vida, de ningún encadenamiento de acciones vinculadas por la verosimilitud realista. En cualquier caso, su adicción a las caminatas no obedecía a una toma de conciencia de la situación social por parte de Maxi, sino que "derivaba de la naturaleza del trabajo de los cirujas", gente que debido a "un pequeño cambio socioeconómico" había tenido que empezar de un día para otro a hurgar la basura, según esas "adaptaciones súbitas" producto de la crisis que en la democracia narrativa de Aira son la norma: mundos sobrecargados de acontecimientos donde a cualquiera, en cualquier momento, le puede pasar cualquier cosa (67-68). Hay demasiados personajes, demasiadas situaciones, demasiados accidentes igualmente importantes o insignificantes que nivelan todo con todo y alteran la división entre lo ordinario y lo extraordinario, lo prosaico y lo poético, lo activo y lo pasivo.¹⁵

De obreros a cartoneros, de los aparatos del gimnasio a las barras de los carritos, de clase pasiva y público cautivo del televisor a aventureros sociales y criminales: las ficciones de vida de Aira están hechas de pasajes inesperados y adaptaciones extrañas de los hábitos y las costumbres a mundos inestables y fluidos, transfigurados por bruscos vuelcos narrativos que siguen de cerca, sin mediaciones, los vaivenes de la crisis. *Las noches de Flores* es otra indagación de esa capacidad de adaptación de cualquiera para vivir cualquier vida: la crisis lleva a Aldo y Rosita, una pareja de jubilados precarizados, a hacer morosos *deliveries* caminando por calles repletas de jóvenes motoqueros que van y vienen por Flores, repartiendo lujosas bandejas de sushi o helados de gustos exóticos para las clases medias derrochadoras y democráticas pizzas y empanadas para las clases populares. Las caminatas nocturnas por ese "paraíso del *delivery*", que tanto se parecen al "no trabajo" de Maxi con los cartoneros, los rejuveneció y "los puso en contacto con una cara de la sociedad que de otro modo habrían ignorado", tanto como "con una cara de ellos mismos que no habría salido a la luz": una reserva de vida y de potencias desconocidas que irá alejándolos de la clase pasiva a la que habían sido asignados por los designios del orden económico, desviándolos de su trayectoria, ampliando sus posibilidades de vida, abriéndoles los cuerpos al "gran mercado de lo humano" (12, 33, 8, 76).

Dividiendo sus fuerzas entre las familias de cartoneros o entregando pizzas y empanadas a domicilio, Maxi, Aldo y Rosita son, en más de un sentido, repartidores de lo sensible que salen a la calle a experimentar con sus límites y descubrir sobre la marcha otras tramas vitales. Es que, fiel a su nombre, el neoliberalismo, como arte de ejercer el poder bajo la forma de la economía, de

¹⁵ Acerca de la "democracia narrativa" como política de la literatura, ver Rancière (*El hilo perdido*).

gobernar lo menos posible a favor del mercado, había aportado según el narrador de Aira "una nueva libertad al mundo" (*Noches* 50), una expansión de goces y de afectos, de deseos y conductas oportunistas que el poder, lejos de restringir, suscita y promueve. Y por "libertad" habría que entender, en diálogo con la última enseñanza de Foucault, menos una ideología que una tecnología del poder cuyo objeto es la gestión del deseo y del querer, entendido como la libre iniciativa del sujeto que compite en el mercado (*Sécurité* 50). "Las nuevas condiciones económicas" —continúa diciendo el narrador de Aira—, "la concentración de la riqueza, la desocupación, creaba hábitos distintos dentro de los hábitos viejos", según una economía que es básicamente un régimen de producción y reconfiguración de la subjetividad y de sus límites (50).¹⁶ En un mundo en crisis, repleto de pobres, todo estaba permitido, incluso el robo, lo que equivalía, según Maxi, a la "ley de la jungla" o, según Adela, una mucama peruana que vive en la villa, a la puesta en juego de las "ventajas relativas" de cada uno que produciría un equilibrio donde "todos deben estar actuando al máximo de sus posibilidades" (*La villa* 74, 75).

En buena lógica spinozista, Adela intuye que si todos hacen lo que son capaces de hacer, sea legal o ilegal —si cada uno busca todo lo que es útil, todo lo que puede nutrir y aumentar la autonomía y la capacidad de actuar de un cuerpo—, entonces "todos van a tener todo" (75). Así, los jóvenes motoqueros de *Las noches de Flores* gozaban de autonomía por "su inserción en el mercado laboral" (16), aunque sus condiciones de trabajo fueran precarias y estuvieran expuestos a la inseguridad. Adela, la amiga de Maxi, tampoco se percibe como una víctima del neoliberalismo: su cálculo corresponde a esa "pragmática vitalista" que Verónica Gago, a propósito de la feria de La Salada y de la villa 1-11-14 de Bajo Flores, reconstruye en *La razón neoliberal*, donde el neoliberalismo desde abajo de las subjetividades populares desborda los cálculos económicos y políticos que las condenan a flotar en un umbral de supervivencia mínima como mero excedente o población asistida (13).¹⁷

Bajo la forma de estas microeconomías informales, que son también en Aira una economía narrativa, se insinúan "otras formas de riqueza" relacionadas con figuras comunitarias de sujetos que no se resignan a permanecer en un estado de excepción permanente donde solo era "cuestión de vivir, nada más", sin nunca salir de pobre (*La villa* 35, 76). Siempre hay chances de inventar nuevas posibilidades de vida, siempre hay algo que se escapa, que se sale de los planes, no importa lo grave que pueda ser la crisis. Adela, por ejemplo, es una de esas inmigrantes del Perú, Bolivia y Paraguay que desde comienzos de los noventa llegaban en masa al país de la paridad cambiaria peso-dólar en busca de oportunidades laborales que les permitieran algo más que meramente sobrevivir.

¹⁶ Para una interpretación no económica del neoliberalismo, entendido como régimen de producción de subjetividad, ver Lazzarato: "Aquello que llamamos economía sería imposible sin la producción y el control de la subjetividad y de sus formas de vida" (41).

¹⁷ Gago milita en contra de una interpretación victimizada de las economías populares que solo encuentra en ellas formas de exclusión y clandestinización. "La informalización de la economía", dice Gago en *La razón neoliberal*, "emerge de una fuerza de desempleados que puede leerse como una respuesta desde abajo a los efectos desposesivos del neoliberalismo" (59). "Si solo hay víctimas", hace ver Gago, "toda esta vitalidad involucrada en la creación de un espacio de comercio y consumo popular, queda disuelta" (33).

Sujetos o
mejor lej
alimento
dignos, ac

Ese ins
es lo que
de la cua
gados de
incalcula
nadie po
ejercitarl
cosas", co
bien por

Mucho
un cable
villa abur
umbral d
y clandes
subsidi
opaca y c
neoliber
negro po
Buenos A
se da a ve
gratuita"
compañí

Noche
la recole
acercand
nada, "ca

¹⁸ La ci
esbozaban
electricida
gente que
trabajo fijo

¹⁹ Sin en
son agente
hay una "r
ejemplo, v
conocimie
todo un m

²⁰ Ver la
(242-43).
eléctrico d
barrios url
los "vecinc
163.000 ha
electricida
ciudad".

Sujetos de deseos más que de necesidades insatisfechas, aspiraban a una vida mejor lejos de sus hogares, lo que significa algo más que tener acceso a trabajo, alimento y vivienda: significa tener acceso a "alimentos, viviendas o vestimentas dignos, acordes con lo que la comunidad considera *deseable*" (Scavino 56).

Ese instinto de supervivencia, esa capacidad de autogestión y de saber hacer, es lo que les permite a los pobladores de *La villa* desplegar una economía dentro de la cual es posible transformar activamente sus condiciones de existencia. Llegados de lugares del mundo muy distintos, cuentan con capitales comunitarios incalculables, mundos desconocidos de saberes y "habilidades creativas" que nadie podía imaginarse que podían tener, más el tiempo libre necesario para ejercitarlos.¹⁸ Eran pobres y no tenían más remedio que "arreglárselas con las cosas", como Adela, que desde que había llegado del Perú todo le había salido bien porque "era inteligente" y "siempre se las arregla" (*La villa* 35, 29, 158).¹⁹

Muchos sabían, por ejemplo, manipular la electricidad y hacer una bajada de un cable de alta tensión o colgarse de una red y distribuir la corriente. "En la villa abundaban los electricistas" (29). Tratándose de una novela que desplaza el umbral de visibilidad social y política, el dato no es menor. 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—un agujero negro por el que se van los impuestos individuales de los vecinos-ciudadanos de Buenos Aires—. En este sentido, son los nuevos blancos en los mapas de lo que se da a ver y sentir en general, zonas liberadas "*de vagabundeo, de ociosidad, de vida gratuita*" que, a pesar de la densidad de su población, figuran en el mapa de las compañías de electricidad como "*terrenos baldíos*" (Gago 243).²⁰

Noche tras noche, el desfile de carritos por las calles de Flores que, terminada la recolección de desperdicios, retornaban bamboleantes a sus casas, iba acercando a Maxi al territorio de la villa que resplandecía extrañamente iluminada, "casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla" (*La villa*

¹⁸ La cita completa dice: "En el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozaban otras formas de riqueza; por ejemplo de habilidades. Ya la manipulación de la electricidad señalaba en esa dirección. Y nadie sabía qué habilidades creativas podía tener gente que provenía de lugares muy distintos del mundo, y que las más de las veces no tenía trabajo fijo y disponía de mucho tiempo libre" (*La villa* 35).

¹⁹ Sin empleo fijo, ni visa ni vivienda ni educación ni salud, los "sin" de nuestras sociedades son agentes activos que participan de los circuitos de la producción social. Para Hardt y Negri hay una "riqueza" de los pobres, que encarnan la vida productiva en sí. Un emigrante, por ejemplo, viaja en condiciones de extrema pobreza, "pero incluso entonces viaja pletórico de conocimientos, lenguajes, destrezas y capacidades creativas: cada emigrante lleva consigo todo un mundo". Ver Michel Hardt y Antonio Negri, *Multitude* (133).

²⁰ Ver la nota de Pablo Tomino en *La Nación* del 20 de marzo de 2011, citada por Gago (242-43). La nota presenta como una injusticia la política social de subsidio al consumo eléctrico de una población de "no ciudadanos" que gastan el doble de lo que se consume en barrios urbanizados como Palermo, Villa del Parque, Belgrano o Caballito, donde habitan los "vecinos" de Buenos Aires que pagan sus impuestos. Así, "las villas porteñas, con más de 163.000 habitantes, *se iluminan en la clandestinidad*: con precarias y riesgosas conexiones, la electricidad llega a cada morada de los barrios marginales solventada por el gobierno de la ciudad".

20). En los confines mismos del trazado urbano, frente a los "terrenos baldíos" que en los mapas energéticos de las compañías de electricidad dibujaban la frontera de la ciudadanía, se abría para Maxi un espectáculo luminoso, "un reino encantado donde no se escatimaba la luz" (*La villa* 30). Se diría que, dominado por un sueño abrumador y con la percepción alterada por una "ceguera nocturna" que le impedía distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial, Maxi estaba viendo visiones, pero no era tan frívolo ni tan ignorante de la realidad como para no saber que "la suerte de los que vivían allá estaba hecha de sordidez y de desesperación" (11, 20). Si la villa brillaba en la noche "como una gema encendida por dentro", no era porque fuera un lugar maravilloso, sino porque, literalmente, estaba bañada en un exceso de luz artificial que provenía de miles de lamparitas de cien vatios conectadas por marañas de cables, colgando de a dos, de a tres, de a media docena, en racimos, guirnaladas, círculos, hileras, triángulos; en fin, en "todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa" (28, 30-31). Cada callejuela, nota Maxi, tenía un dibujo lumínico propio que servía para identificarla, lo que le daba al conjunto, si es que había conjunto, un aire de "iluminación de feria" (30).

Y no solo era luz eléctrica lo que se desperdiciaba en esas guirnaladas caprichosas de foquitos a la entrada de cada calle: también desconcertaba el "desperdicio de espacio" que dominaba la disposición de las callejuelas internas que, cada cuarenta o cincuenta metros, partían del borde de la circunferencia hacia el centro —el contorno general de la villa formaba una enorme circunferencia—, en ángulos de casi cuarenta y cinco grados volcados hacia la derecha (33). Ninguna de las calles llegaba al centro, ninguna tenía salida, ni estaba cortada por calles transversales. Una planificación racional ahorra espacio multiplicando las calles y reduciendo el tamaño de las manzanas, de manera de acortar al máximo posible el fondo de los terrenos. Pero en la arquitectura de la villa, donde el hacinamiento era crítico y las pequeñas casillas se encimaban unas contra otras en emplazamientos inestables, las calles tendían a desaparecer. Y detrás de las casillas que daban a la calle, abriendo la puerta que daba al fondo, había siempre otra casilla más, "afuera, pero también adentro", donde vivían familias más pobres aún, "encerradas afuera" en pliegues de un espacio al que uno cree estar ingresando, aunque por el acto mismo de entrar, quede excluido del orden ciudadano (167).²¹

En este sentido, la línea de improvisación que traza Maxi junto a los cirujas, que lo va llevando hasta el interior de la villa, queda absorbida por esa "gran improvisación colectiva" que dispone al azar millones de casillas con forma de cubo colocados "uno al lado del otro, con o sin huecos entre ellos, a veces apilados, en hileras o racimos", según formas simples y funcionales que si en la vigilia "son muy intelectuales o abstractas", en las construcciones virtuales del sueño "son simplemente prácticas, utilitarias", verosímiles, ajenas a la explicación causal, que la incredulidad suspendida del soñante admite con naturalidad

²¹ Nardo, el monstruito nocturno tímido y huidizo que merodea en *Las noches de Flores*, estaba también "encerrado afuera", en la calle, sin poder entrar a ninguna parte, sin techo, sin hogar" (61).

(163). Y un niño literalmente entrando habían. Esto no pesadilla o contra el abigarrado afectiva ducción afuera d y a la vez la villa dentro c

Ni los Aira furmente d lo comú asistenci improvis que una tenecía tan num al sueño Maxi, m de fuerz mientras

Las c adorme zado po umbral tiene alg un pode desaloja y debid grandes salvo un por los r del giga

Cabez ambos a sin plan.

²² Acerca de múltiples Foucault

(163). Y para Maxi, que terminaba sus recorridos prácticamente dormido como un niño grande al que se le cierran los ojos de cansancio, la villa se le vuelve literalmente el lugar del sueño, un sueño macizo, irresistible, que lo atacaba entrando a la villa y que finalmente le impide volver a dormir a su casa, tal como habían previsto los villeros que terminan dándole abrigo al final de la novela. Esto no significa que la villa de Maxi tenga la realidad virtual de los sueños o las pesadillas, esos mundos posibles, mentales o hipotéticos que pueblan de utopías o contra-utopías la literatura fantástica. En la heterogeneidad de sus lenguajes y el abigarramiento de sus formas, la villa es un espacio otro, pero la materialidad afectiva y contundente de los cuerpos que la habitan y de sus prácticas de producción y reproducción de la vida la vuelven perfectamente localizable aunque afuera de todos los lugares. 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,²² una ciudad dentro de otra que "podía obedecer a sus propias leyes" (*La villa* 33).

Ni los cartoneros ni la villa eran un sueño, pero en la ciudad de la novela de Aira funcionan según una gramática de los sueños que los saca permanentemente del espejo, y los pone a ir y venir a través del umbral entre lo personal y lo común, el sueño y la vigilia, lo legal y lo ilegal, lo formal y lo informal, la asistencia y el abandono, lo nacional y lo global. Así es que el emplazamiento improvisado de la villa, si por emplazamiento entendemos menos una extensión que una red de puntos interconectados que se reparten en un espacio, "pertenecía por derecho al inconsciente. Los cables que unían las construcciones, tan numerosos e intrincados como ellas, contribuían a esta dedicación de la Villa al sueño" (163). Centro neurálgico de la ciudad, más que velar, la villa sueña por Maxi, mientras lo recoge en el interior de sus redes comunitarias como un vector de fuerza más. Pura potencia en reposo, el gigante benefactor está dormido, mientras en el umbral de la villa se desencadenan las acciones.

Las caminatas al ras de las prácticas de Maxi, ciego al sentido de sus pasos, adormecen sus sentidos, retardan la percepción, reprimen la memoria. Narcotizado por la marcha, con los sentidos obnubilados por el sueño, flota en un umbral de percepción alterada por el cansancio nocturno de un ejercicio que tiene algo de adictivo, en un contexto donde la realidad misma funciona como un poderoso narcótico que no deja ver la inquietante proximidad de la pobreza, desalojada en la galaxia cercana de las heterotopías. También Maxi era invisible, y debido a esos "puntos ciegos que son tan característicos de la vida de las grandes ciudades", nadie lo había visto ayudar a los cirujas y entrar a la villa, salvo un policía de la comisaría de la zona, el inspector Cabezas, quien, intrigado por los movimientos nocturnos de Maxi, se pone a investigar el enigmático caso del gigante benefactor (37, 40).

Cabezas tenía un método entrecruzado con la manía ambulatoria de Maxi: ambos avanzaban improvisando. Como Maxi arrastrando los pies, Cabezas iba sin plan, creando, inventando, *improvisando* explicaciones sobre la marcha. Pero

²² Acerca de la noción de "heterotopía" y su "poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles", ver Foucault ("Des espaces autres" 1577).

allí donde la empresa de Maxi tenía la forma de una línea de vida abierta al futuro, como un camino de ida, la de Cabezas "se parecía al desciframiento de una estructura" donde nada podía quedar sin explicación, cerrada a fuerza de atiborrarla de hechos yuxtapuestos, de rellenar los blancos, de forzar conexiones sin el menor sustento lógico, de simplificar el razonamiento, sin reparar jamás en errores u omisiones ni detenerse a pensar en contradicciones o incoherencias (39).

En la lógica de las ficciones documentales,²³ la estructura emergía de un hecho de la realidad, a saber, el aumento del crimen a consecuencia de la crisis: un confuso asesinato de una adolescente a la entrada de la villa; el secuestro y asesinato de un niño en *Las noches de Flores*. Y a partir de allí, la policía avanzaba improvisando, a fuerza de malentendidos, sin detenerse a pensar demasiado y sin el menor sustento lógico. Como se explica en *Las noches de Flores*, "se hacía un cuadro, temporal, también un poco espacial, y dentro de ese cuadro metía todo lo que iba apareciendo que tuviera alguna relación, siquiera remota, con los hechos; o bien, que no tuviera ninguna relación: eso no era lo importante: bastaba que entrara en el cuadro" para que después el todo se acomodara "como una especie de historia" cuyo sentido no estaba al cuidado de nadie porque el sentido, en la poética de Aira, se cuida solo y vive del error (*Noches* 86).

En efecto, la violencia en la villa —que, por su forma circular, en la jerga policial denominaban "la calesita"— se había incrementado a consecuencia del aumento del consumo de drogas que entraban y salían del Bajo Flores de manera misteriosa. Cabezas quería entender cómo hacían los narcos para ingresar y sacar de allí sus productos que, siguiendo la lógica de la dispersión de la villa, se propagaban por el resto de la ciudad en círculos concéntricos, induciendo trastornos de conciencia entre los consumidores de una nueva droga sintética, de "diseño" villero: la proxidina, la droga de los ensamblajes y los emplazamientos múltiples.²⁴

Bajo los efectos de la proxidina no hay datos inconexos; no importa lo mal que pueda pegar: de manera desenfrenada, todo se liga con todo, en una rueda giratoria de formas imaginarias que se transforman cada vez más rápido, a la velocidad de la luz, como si la villa circular e incandescente diera vueltas sobre sí misma. Pura intensidad afectiva, la droga hace perder la cabeza, alternado bioquímicamente la distancia entre los átomos para producir artificialmente "afinidades electivas" entre elementos heterogéneos tomados en su transversalidad.²⁵ Por ejemplo, Cabezas comprueba que, bajo sus efectos, los datos de un

²³ Acerca del "realismo de documentación" de Aira, ver "En torno al realismo" de Sandra Contreras. Dice Contreras que en los tramos más verosímiles de sus novelas, Aira estaría dejando fragmentos, imágenes, de las "'civilizaciones' que disemina por la Argentina: . . . la de los cirujas y los jóvenes de los gimnasios, la de los cartoneros y el proletariado expandido en la villa" (20).

²⁴ Sobre un fondo de debilitamiento de los vínculos de ciudadanía y de pertenencia nacional, Michel Maffesoli señala la emergencia de intensas "configuraciones de 'proximidad'" entre los sujetos, inestables y cambiantes como "las figuras de un caleidoscopio" (citado en Sarlo 93).

²⁵ En *La última de César Aira*, de Ariel Idez (2012), Aira es un narcotraficante que inventa y difunde la proxidina, la droga cuyo efecto es "desactivar el relato unificado y disgregar el sistema nervioso sembrando la anarquía fisiológica" (citado en Mora).

problem:
maba a l

Las ac
acelera l
novelas
"mundo",
de Cabez
los récor
alrededo
los picos
extraviad
torsionar
cabeza q
eléctrica
de estad
en un vil
inducida
de arrep
no tiene
cerebro l
los solips
mente te
169, 146

En cor
la villa, C
vivo y en
propagat
tizado de
y, en au
"inseguri
que segú
ganda su
mundo
pensante
represen
como en
a todo el
se dice e

²⁶ Cont
escritura
"porque l
larmente

²⁷ Jubila
los hubier
bandas ju
mismo de
tanto crim
incendiar

problema se acercaban y, "al hacerlos de pronto contiguos entre sí, los aproximaba a la solución" (*La villa* 151).

Las acciones, literalmente, se precipitan según esa pendiente narrativa que acelera las acciones y las empuja hacia un precipicio narrativo, tan propio de las novelas de Aira.²⁶ En una atmósfera recargada de electricidad, "muy fin del mundo", justo en el momento en que la droga penetra en el torrente sanguíneo de Cabezas, se descarga sobre el Bajo Flores una lluvia apocalíptica que rompe los récords históricos de precipitación de la ciudad y que inunda la villa y sus alrededores (103). Lejos de cualquier equilibrio narrativo, descontrolado por los picos furiosos de proxidina que golpean su cerebro, Cabezas es "un manojo extraviado de átomos de policía" precariamente aglutinados por los efectos distorsionantes de la droga, en una novela donde las sinapsis enloquecidas de una cabeza quemándose se confunden con los vientos huracanados y las descargas eléctricas de la tormenta (122). La acción se descompone en una multiplicidad de estados e incidentes que contrastan con la pasividad de Maxi. Convertido en un villano de película, Cabezas toma el "camino maldito de la contigüidad inducida", un camino de ida que lo fuerza a huir hacia delante, sin posibilidad de arrepentirse de nada. Descerebrado y envilecido por la sobredosis, Cabezas no tiene más remedio que seguir la ruta que la proxidina le iba abriendo en un cerebro hiperactivo y vigilante, en red con el mundo, sobrecargado "con todos los solipsismos de un pensamiento sin rigor, de una acumulación de datos puramente televisivos, casual como la sucesión de episodios de un sueño" (103, 122, 169, 146).

En contraste con el estado de reposo de Maxi, que sueña en lo profundo de la villa, Cabezas mira cómo los canales de noticias consolidan y extienden en vivo y en directo la máquina paranoica que él mismo había puesto en marcha, propagando efectos de irrealidad entre la audiencia. Porque en el mundo mediatizado de *La villa*, la realidad misma es un narcótico que fluye desde la televisión y, en auténticas campañas de terror dirigidas contra los pobres, convierte la "inseguridad" en un mecanismo de control de la población. De hecho, el canal que según el slogan "está siempre junto a la noticia", ¿no estaría haciendo propaganda subliminal de la proxidina? (152). Todos ven por la televisión el mismo mundo distorsionado; todos consumen imágenes que, fluyendo por el tejido pensante y perceptivo de la audiencia, tienen el poder de alterar no tanto las representaciones de la realidad como su composición afectiva: en Argentina, como en tantos lugares, los medios dan miedo, viven de los miedos alcanzando a todo el mundo. Porque "el medio por el que fluía el miedo era la televisión", se dice en *Las noches de Flores* (25);²⁷ el mismo miedo que en *La villa* era "la clave

²⁶ Contreras muestra la tensión entre el movimiento continuamente acelerado de la escritura de Aira, que lo empuja a seguir escribiendo, y la precipitación del desenlace, "porque las novelas de Aira terminan, esto es, tienen finales y finales que subrayan, espectacularmente podría decirse, su condición de tal" (*Las vueltas de Aira* 180).

²⁷ Jubilados y ociosos, Aldo y Rosita también habrían sido carne de televisión si la crisis no los hubiera sacado de su casa para verlo todo "tal como era: familias durmiendo en la calle, bandas juveniles haciendo destrozos, viejos y niños abandonados, borrachos. En el escenario mismo de los hechos, la perspectiva se invertía: uno ya no se sorprendía de que hubiera tanto crimen, sino de que no hubiera más. ¿Qué esperaban para empezar a matar, demoler, incendiar?" (*Noches* 25).

de los lugares, de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios"; el miedo que "era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse por ellos", organizando la relación con los espacios públicos, inundándolo todo (*La villa* 31, 32).

En red con el mundo, conectado por la proxidina al fluir de imágenes de la televisión, Cabezas se encuentra súbitamente con la clave del enigma al que le había dedicado tantos años de investigación. En un plano cenital tomado desde los helicópteros de los noticieros, Cabezas capta el "mapa eléctrico" de la villa inundada por la luz y por la lluvia y, en un relámpago de "iluminación" repentina que se conjuga con "las correspondientes sinapsis en su cerebro", comprende instantáneamente lo que Maxi, en sus caminatas de sonámbulo, ya había experimentado pasivamente a ras del suelo, a saber, que "LAS FIGURAS DE LUCES SIRVEN PARA IDENTIFICAR LAS CALLES DE LA VILLA" (*La villa* 149; mayúsculas en el original).

Se trata de un lenguaje cifrado "a la vista de todo el mundo" que usaban los narcos para guiar a los clientes que daban vueltas a la villa en busca de la droga y poder sacar la mercadería bajo las narices de la policía. Y vistos desde el aire, esos caprichosos diseños luminosos, ¿no eran una versión electrificada de los dibujos de Nazca? En su complejidad, el sistema remite, una vez más, a la abigarrada trama cultural y étnica de la villa y sus prácticas multiplicadoras del espacio, que no dejan de producir contactos, articulaciones y contagios acordes a la movilidad, la velocidad y la versatilidad de los precarios montajes y desmontajes de sus formas vivientes: casillas que se arman y desarman constantemente, direcciones que cambian de lugar, callejuelas y pasadizos que mutan constantemente, cambios permanentes en la configuración de las luces. Es que dada la composición migrante de los narcos villeros, procedentes en su mayoría de Bolivia y Perú, no era inverosímil —sobre todo bajo los efectos de la proxidina— que los arreglos lumínicos de las calles fueran una experimentación popular con formas del arte precolombino, inspirada en técnicas de comunicación ancestrales "cuyo secreto no habían perdido nunca" (*La villa* 150).

En la lógica heterotópica de las territorializaciones modernas, que producen yuxtaposiciones de elementos y continuidad de planos entre espacios múltiples, "el cuadrado", "el triángulo", "la cabellera" o "el patito" de la toponimia villera parecen felices apropiaciones carnavalescas de las "series, árboles, enrejados" que menciona Foucault cuando describe las espacializaciones de un mundo que se experimenta como un hacinamiento de puntos conectados en red más que como una historia cerrada que le da forma al conjunto y permite integrar los detalles dentro de una totalidad de sentido ("Des espaces autres" 1572).

Alterada por la droga, la idea de que una estructura cerrada no debería "sufrir" ninguna parte injustificada —que la invención de un "riguroso argumento" es lo que distingue la ficción de la vida— se distorsiona y enrarece: allí donde actúa la causalidad química de la proxidina, se ha renunciado tanto a la sucesión causal de acciones vinculadas por la necesidad o la verosimilitud como a la mera transcripción de la realidad, y solo hay cadenas lógicas defectuosas abiertas que no resisten el menor análisis, "inaceptables como invenciones", como decía Borges a propósito de Proust y del realismo que él llamaba psicológico, ya que carecían de eso que, según cierto régimen de sentido del

arte, sepa
un medic

Cuand
y conting
170), sin
con esa "i
de Beatr
episodio
un relac
tiempos
cidir 'cu
función a

Reduci
de interv
conjurar
imprevist
tecimien
coherenc
regulator
causas sir
tando su
sus vaiver
efectos, e
de signos
de los lu
sueños. E
actos des
la innova
lidad de
y el dese
mientos

Enton
bamos er
en ese es
de pobre
la esfera
también

²⁸ Según
peripecias
no sufre n
"causalida
registra el
narrativo
preciso de

²⁹ Obse
de Bajo I
inconclusi

arte, separa la ficción de la vida, a saber, el hecho de contar con un principio, un medio y un final (Prólogo 8).²⁸

Cuando hay proximidad de por medio, el trayecto, poblado de hechos aleatorios y contingencias imprevisibles, se hace errático y "literalmente infinito" (*La villa* 170), sin viga maestra que lo sostenga ni "final de obra" que termine de una vez con esa "inconclusión definitiva" de los diseños populares señalada por la mirada de Beatriz Sarlo, devenidos en Aira régimen de sentido de la novela.²⁹ Todo episodio es de proyección ulterior, como pedía Borges, pero la motivación de un relato sin cabos sueltos ni accidentes desaparece en favor de montajes de tiempos discontinuos donde solo hay detalles sueltos que el arte de "hacer coincidir 'cualquier cosa' con 'cualquier cosa'" de la novela villera va dotando de función a medida que la escritura se interna en la noche de la crisis (*Noches* 133).

Reducidos al mínimo, los mecanismos de control de la narración que, a fuerza de intervenciones y decisiones sobre los encadenamientos posibles, trataban de conjurar el error y eliminar el azar, son desplazados por una gestión de lo imprevisto que deja que las cosas ocurran, que la vida siga su curso, que el acontecimiento irrumpa, como en un sueño, con el consiguiente quiebre de la coherencia narrativa del espacio autónomo del relato. Se trata de un modelo regulatorio según el cual narrar no es intervenir calculadamente al nivel de las causas sino actuar a posteriori sobre la onda expansiva del acontecimiento, captando sus vibraciones, modulando sus réplicas, entregándose a lo que viene. En sus vaivenes y oscilaciones, la vida, cuya síntesis escapa a todo cálculo de causas y efectos, es ahora la que elabora su propio sentido a través de agenciamientos de signos no verbales e indicios inscriptos sobre la textura sensible del mundo, de los lugares y los cuerpos, de los paisajes y los objetos, de las atmósferas y los sueños. El trabajo de la escritura ya no distingue entre activo y pasivo, entre los actos descontrolados de Cabezas y la pasividad de Maxi, entre la destructividad y la innovación, entre la distancia y la proximidad, entre la novedad y la invisibilidad de los fenómenos, entre la ruina y la obra en construcción, entre el trabajo y el desempleo, entre lo que saben todos y lo desconocido, entre los encadenamientos de la realidad y el desfile de imágenes de un sueño.

Entonces, como comprueba Adela y retomando una pregunta que adelantábamos en la introducción de este artículo, ¿era solo "cuestión de vivir nada más", en ese estado de excepción permanente de una crisis por la cual "nunca se salía de pobre" (*La villa* 76, 168)? Pero esa misma vida que dejaba girando a Adela en la esfera de la reproducción de la vida y las repeticiones del hábito puede ser también el "proceso automático", abierto e indeterminado, a lo largo del cual

²⁸ Según Borges, en su clásico prólogo a *La invención de Morel*, la novela de aventuras o de peripecias "no se propone como una transcripción de la realidad; es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada" (8). Acerca de la causalidad artificial de la ficción como "causalidad mágica", ver, también de Borges, "El arte narrativo y la magia". Sandra Contreras registra el paralelo: "Pese a su efecto de descontrol, el relato de Aira tiene mucho del 'arte narrativo y la magia' que para Borges es, en el cuidadoso relato de peripecias, ese 'juego preciso donde todo episodio es de proyección ulterior'" (*Las vueltas* 180-81).

²⁹ Observa Sarlo, a propósito de una construcción monstruosa a pocas cuadras de la villa de Bajo Flores: "Lo precario es el efecto de su carácter inconcluso, pero no de una inconclusión que mañana dejará de serlo, sino de una *inconclusión definitiva*" (73).

Aldo y Rosita, en sus caminatas por las noches de Flores, "habían encontrado la felicidad" sin haber tenido que hacer nada "salvo esperar que llegara" (*Noches* 50), abriéndose a lo posible y construyendo, a partir de una mutación de la sensibilidad, nuevas relaciones y agenciamientos. Aldo y Rosita, o la misma Adela, en su reencuentro con su amor perdido por la acción benéfica de Maxi, se dejaron simplemente vivir por las transformaciones novelescas del mundo, fuerzas que, con su pura potencia de devenir y de alteración, de creación y de exceso, desafían los mecanismos disciplinadores de cuerpos y sentidos que trabajan a favor de la crisis. En su trabajo de transformación y su capacidad de error, en el dejarse llevar —como los carritos que empujaba Maxi— por su afuera, la literatura no deja de emitir señales de vida que insisten más allá del fin de la historia.

Así, en la novela de la crisis, el escritor no inventa nada; solo se deja vivir por las vertiginosas transformaciones del presente, como si fuera la vida la que elaborara su propio sentido según un nuevo régimen estético donde los ensamblajes provisorios de signos y materiales elementales sustituyeran a los encadenamientos causales de la ficción según la lógica de la verosimilitud de las historias.

A la pregunta "¿tendría historiadores la crisis?", que se hace el narrador de *Las noches de Flores* (23), escritores como Aira, sin el miserabilismo piadoso de los exportadores de pobreza del arte latinoamericano, responden con novelas frágiles y precarias que, en el medio del derrumbe y la mutación de lo social, no dejan de abrir mundos e improvisar con nuevas posibilidades de vida y de habitar el territorio —la villa, las poblaciones, las favelas—, juntando cuerpos y sentidos que reorganizan la esfera de lo visible y lo dado a sentir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Beatriz Viterbo, 1991.
 ——. *Las noches de Flores*. Mondadori, 2004.
 ——. *La villa*. Emecé, 2001.
 Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
 Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*. Traducción de Fermín Rodríguez, Paidós, 2015.
 Auyero, Javier. *La política de los pobres: las prácticas clientelistas del peronismo*. Manantial, 2021.
 Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Traducción de Fermín Rodríguez, Paidós, 2010.
 Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Emecé, 1987.
 ——. "El arte narrativo y la magia". *Discusión*, Emecé, 1982, pp. 81–91.
 ——. Prólogo. *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Alianza, 2006, pp. 7–10.
 Cavalletti, Andrea. *Mitología de la seguridad: la ciudad biopolítica*. Adriana Hidalgo, 2010.
 Chejfec, Sergio. *El aire*. Alfaguara, 2008.
 ——. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Norma, 2005.
 Colectivo Situaciones. *19 y 20: apuntes para el nuevo protagonismo social*. De mano en mano, 2002.
 Contreras, Sandra. "En torno al realismo". *Confines*, no. 17, 2005, pp. 19–31.
 ——. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, 2002.
 Cortés Rocca, Paola. "La villa: política contemporánea y estética". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, no. 1, 2014, pp. 183–99.
 De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien: 1 Arts de faire*. Gallimard, 1990.
 Foucault, Michel. "Des espaces autres". *Dits et Écrits II, 1976–1988*, Gallimard, 2001, pp. 1571–81.

—. *Século*
 Gago, Verón
 Gorbán, Del
 Aires. Gor
 Hardt, Mich
 ——. *Mul*
 Horne, Luz.
 ——. *poránea*. I
 Hoyos, Héct
 Idez, Ariel.
 Laddaga, R
 ——. *últimas de*
 Lazzarato,
 ——. *Traducci*
 Ludmer, Jos
 Mora, Vicer
 com
 Moreno, M.
 Rancière, Je
 ——. *El*
 Rodríguez
 Ríos, Marir
 ——. *masajista*
 pp. 42–6
 Sarlo, Beari
 Scavino, D.
 1999.
 Shklovsky, '
 ——. *por Tzve*
 Speranza, C
 2006.
 Zibechi, Ra
 Lavaca, '

- . *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France 1977-1978*. Seuil, 2004.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón, 2014.
- Gorbán, Débora. *Las tramas del cartón: trabajo y familia en los sectores populares del Gran Buenos Aires*. Gorla, 2014.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Commonwealth*. Belknap, 2009.
- . *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin, 2004.
- Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo, 2011.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia UP, 2015.
- Idez, Ariel. *La última de César Aira. Pánico el Pánico*, 2012.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Lazzarato, Mauricio. *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal*. Traducción de Horacio Pons, Amorrortu, 2011.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Mora, Vicente Luis. "Las drogas inventadas". *El Boomeran(g)*, 19 feb. 2016, www.elboomeran.com.
- Moreno, María. *La Comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. Capital Intelectual, 2011.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon, Manantial, 2010.
- . *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Traducción de María del Carmen Rodríguez, Manantial, 2015.
- Ríos, Marina Cecilia. "Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance". *Badebec*, vol. 4, no. 7, 2014, pp. 42-60.
- Sarlo, Beariz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Siglo XXI, 2009.
- Scavino, Dardo. *La era de la desolación: ética y moral en la Argentina de fin de siglo*. Manantial, 1999.
- Shklovsky, Victor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Editado por Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, Siglo Veintiuno, 2002, pp. 55-70.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama, 2006.
- Zibechi, Raúl. *Territorios en resistencia: cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*. Lavaca, 2008.

DECEMBER 2017

VOLUME 70

NUMBER 2



Revista Hispánica Moderna

Revista Hispánica Moderna (ISSN 0034-9593) is published semiannually
by the University of Pennsylvania Press
for the Hispanic Institute of Columbia University

Revista Hispánica Moderna

DECEMBER 2017

VOLUME 70

NUMBER 2

ISSN 0034-9593

Copyright © 2017 Hispanic Institute, Columbia University.

Published by the University of Pennsylvania Press, 3905 Spruce Street, Philadelphia, PA 19104.

All rights reserved. Printed in the U.S.A. on acid-free paper.

Founded in 1934, *RHM* is a semiannual peer-reviewed journal committed to the dissemination of outstanding scholarship on Hispanic and Luso-Brazilian literary and cultural studies.

It publishes essays and book reviews in Spanish, English, or Portuguese on the full spectrum of Hispanic and Luso-Brazilian cultural production in Europe, Latin America, and the United States, and in all historical periods, from the Middle Ages to the present.

Please send all manuscripts for consideration to: rhm@columbia.edu.

The attached file should not exceed 9,000 words, including notes and documentation.

Contributors should prepare their manuscripts following the *MLA Style Manual*.

No part of a submitted piece can have appeared in print in another journal or in another language.

Unsolicited reviews are not considered for publication.

None of the contents of this journal may be reproduced without prior written consent of the University of Pennsylvania Press. Authorization to photocopy is granted by the University of Pennsylvania Press for individuals and for libraries or other users registered with the Copyright Clearance Center (CCC) Transaction Reporting Service, provided that all required fees are verified with the CCC and payments are remitted directly to the CCC, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. This consent does not extend to other kinds of copying for general distribution, for advertising or promotional purposes, for creating new collective works, for database retrieval, or for resale.

2018 SUBSCRIPTION INFORMATION (USD)

Print and electronic:

Individuals: \$42.00; Institutions: \$69.00; Students: \$25.00; Single Issues: \$27.00

Electronic-only:

Individuals: \$36.00; Institutions: \$52.00

Please add \$18 for shipment to addresses outside the U.S.

Subscriptions are valid January 1 through December 31. Subscriptions received after October 31 in any year become effective the following January 1. Subscribers joining mid-year receive immediately copies of all issues of the *RHM* already in print for that year.

Please direct all subscription orders, inquiries, requests for single issues, address changes, and other business communications as follows: Penn Press Journals, Attn: Revista Hispánica Moderna, 3905 Spruce Street, Philadelphia, PA 19104. Phone: 215-573-1295. Fax: 215-746-3636.

Email: journals@pobox.upenn.edu. Prepayment is required. Orders may be charged to MasterCard, Visa, and American Express credit cards. Checks and money orders should be made payable to "University of Pennsylvania Press," and sent to the address printed above.

For issues published before Volume 60 please contact *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, Department of Spanish and Portuguese, 612 West 116th Street, New York, NY 10027

Revis

EDUARDO LEDES

Film: Subvert

MIGUEL MARTÍN
popular"

MARÍA GRACIA F
Sarmiento de

FERMÍN RODRÍG

SARAH J. TOWNS
Phonographi

J. ANDREW BROV

Felipe Cala B

America; Craig

JULIA DE BURGO

nota de Cons

Lafuente (Ru

LUISA ELENA DE

democrática es

STEPHANIE KIRK

Early Modern

DAVID RODRÍGU

República y el

Revista Hispánica Moderna

DECEMBER 2017

VOLUME 70

NUMBER 2

ARTICLES

- EDUARDO LEDESMA. "Intermediality and Hispano-Argentine Experimental Film: Subverting Media, Transgressing Borders with Super 8" 117
- MIGUEL MARTÍNEZ. "Don Quijote, Manila, 1623: orden colonial y cultura popular" 143
- MARÍA GRACIA RÍOS. "'No hubo tal cosa, que yo estaba allí': Pedro Sarmiento de Gamboa, censor de Juan de Castellanos" 161
- FERMÍN RODRÍGUEZ. "César Aira y la novela de la crisis" 179
- SARAH J. TOWNSEND. "His Master's Voice? A Hemispheric History of Phonographic Fictions" 197

REVIEW ESSAY

- J. ANDREW BROWN. "Culture and Its Discontents"
Felipe Cala Buendía. *Cultural Producers and Social Change in Latin America*; Craig Epplin. *Late Book Culture in Argentina* 217

REVIEWS

- JULIA DE BURGOS. *Cartas a Consuelo*. Edición de Eugenio Ballou, con una nota de Consuelo Sáez Burgos y una introducción de Lena Burgos-Lafuente (Rubén Ríos-Ávila) 227
- LUISA ELENA DELGADO. *La nación singular: fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)* (Luis Moreno-Caballud) 230
- STEPHANIE KIRK AND SARAH RIVETT, EDS. *Religious Transformations in the Early Modern Americas* (Erin Kathleen Rowe) 232
- DAVID RODRÍGUEZ-SOLÁS. *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español* (John London) 234