

***La villa* de César Aira: fundamentos de un ready-made literario**

***La villa* by César Aira: basics of a literary ready-made**

Marina Cecilia Rios

Doctora en Letras

Becaria postdoctoral de Conicet

Universidad de Buenos Aires

riosmarina@hotmail.com

Resumen:

El siguiente artículo analiza la imagen – concepto del ready-made creado por Duchamp y su transposición en la narrativa de César Aira. Para llevar a cabo esta hipótesis se analiza la novela *La villa* en la que el ready-made se vuelve una figura privilegiada que muestra la relación de la literatura con otras artes.

Palabras claves: *La villa*-ready-made-Aira-Duchamp

Abstract:

The following article analyzes the image – concept of the ready-made created by Duchamp and its transposition in the narrative of César Aira. To carry out this hypothesis, the novel *La villa* is analyzed in which ready-made becomes a privileged figure that shows the relationship between literature and other arts.

Keywords: *La villa*, ready-made, Aira, Duchamp

En los últimos años, César Aira ha publicado novelas y ensayos que ostentan el interés del escritor por pensar vínculos entre literatura y arte, y, más precisamente, en relación con el arte contemporáneo; puntualmente, en el lugar que Aira le concede al ready-made de Duchamp y las formas de habitar el texto literario. Para llevar a cabo esta propuesta se abordará la novela *La villa* de César Aira, en la que es posible advertir la imagen–concepto del ready-made de Duchamp puesto a operar en la escritura. Dicha transposición permite pensar en el ready-made como una figura del arte que se diseña en la novela de Aira pero también como una figura productiva para reflexionar sobre otras ficciones actuales¹.

La publicación en 2016 del ensayo *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*, a pesar de ser la compilación de dos textos precedentes, resulta una fuerte intervención del escritor en relación con estas cuestiones. Mientras que en *Sobre el arte contemporáneo* se trata de pensar en una literatura contemporánea que pueda, tal como lo hizo el arte a partir de Duchamp, escribir “cualquier cosa” o, mejor dicho, ser una “reproducción ampliada” de una obra de arte multidimensional; *En la Habana* se escribe sobre las imágenes y lo que la literatura hace con ellas. En los dos textos lo que juega de fondo es aquello que Aira predica en “La nueva escritura”²: “El procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales”. Cuando el escritor argentino habla sobre literatura o, mejor dicho, sobre los procedimientos de la literatura, también lo hace sobre las otras artes.

En el primer ensayo de *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*, Aira plantea que la obra de arte contemporánea está un paso adelante que su propia reproducción y es en este sentido en que “no se puede fotografiar un concepto”³ (22). O, dicho de otro modo, que la obra de arte y su reproducción

¹ Este artículo se desprende de una investigación doctoral concluida cuya tesis (aún inédita) explora las diversas figuraciones del arte en narraciones contemporáneas latinoamericanas.

² Aira, César, *La nueva escritura*, 1998, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html> [fecha de consulta 9 de abril de 2018].

³ Aira, César, *Sobre lo contemporáneo seguido de En la Habana*, Buenos Aires: Random House. 2016. Impreso. Todas las citas pertenecen a esta edición, en adelante se consigna fecha y número de página.

juegan una carrera continua en la que el arte trata de conservar ese *quantum* no reproducible mientras que la reproducción genera nuevos perfeccionamientos que intenten captarlo. Esta “huida hacia adelante” –como la denomina Aira– puede generar cierta confusión según el escritor: el arte puede convertirse en algo que fue (como “documento” de lo que ya fue) o algo que será (una posible promesa). De esta manera, el escritor argentino lee un desplazamiento que comienza en la obra de arte como objeto “artesanalmente bello” hacia la obra de arte como “soporte del mito biográfico del artista” (35). El objeto de arte para el escritor se vuelve en segundo plano respecto al relato que emerge sobre dicho objeto.

En el segundo texto, Aira cuenta su experiencia en los museos de La Habana y en la casa de Lezama Lima. Allí relata sobre los objetos que portan imágenes y a partir de ellas las derivas que conducen a una explicación acerca de un procedimiento para producir relatos: la técnica de Raymond Roussel, cuya impronta está mediada por la producción de relatos que el azar habilitaría. Es decir, la generación de relatos puede surgir de la organización, jerarquización de elementos provenientes de la realidad pero reunidos a partir del azar. Sin embargo, el procedimiento de Roussel –al menos en un principio– fue a partir de la unión de palabras diferentes y no de imágenes. En el caso de Aira, él elige instrumentarlo a partir de las imágenes.

A pesar de la irreductibilidad entre lenguajes (entre la literatura y la pintura en un sentido particular; entre la literatura y la imagen o entre la literatura y el arte en su expresión más general), para Aira la literatura no sólo puede ser pensada como realidad ampliada de un conjunto de obras multidimensionales, sino que también puede ser un puente entre lo hecho y lo no hecho. Ella es obra y discurso al mismo tiempo. Por otro lado, Aira propone que en el potencial de las imágenes podría hallarse un anticipo de la literatura. En esta línea, el escritor destaca que Duchamp se inspiró en Roussel y en sus juegos de palabras⁴ para pensar en

⁴ “Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas. Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

obras como *El gran vidrio* o los diferentes *ready-mades*. Aira se inscribe así en la tradición duchampiana al tiempo que incorpora el procedimiento rousseliano pero inspirándose en imágenes.

A partir de estas cuestiones que el propio Aira desarrolla, y para estudiar y analizar la idea de *ready-made* duchampiano en Aira, es preciso revisar el modo en que este concepto fue leído por la crítica en sus diferentes dimensiones.

En primer lugar, Speranza estudia con detalle el paso de Duchamp por Buenos Aires, su derrotero artístico y la estela de su obra en el arte y la literatura argentina contemporánea. A propósito del surgimiento del *ready-made* inaugurado por Duchamp, Speranza establece una relación entre Russel y Duchamp:

A diferencia de Roussel, escribe Octavio Paz, Duchamp sabe que delira. <La ironía>, confiesa Duchamp, <es una forma juguetona de aceptar las cosas. La mía es una ironía de la indiferencia, una “metaironía”.> La indiferencia, en efecto, se vuelve filosofía estética que permite incluso elegir un objeto industrial sencillo-un urinario, una pala, un portabotellas –y firmarlo como propio. Ya no hay afirmación ni negación del arte, arte ni antiarte, sino un intervalo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no de la obra: el arte ya está hecho, el arte es *ready-made* (Speranza 288).

Bajo esta premisa, Speranza recupera aquella fábula personal que Aira relata en “Particularidades absolutas” sobre su escena iniciática de escritura a partir de una escena vivida de la infancia que se replica en un “prefacio” que Aira escribe (o dice que escribe) de niño⁵. Allí, surge lo que él considera una “redundancia”

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas». En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras». Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.” (Roussel *Como escribí algunos libros míos* [1935] 2011 en blog elboomeran.com).

⁵ “Porque aquella idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una yerra, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera. El lunes, al volver de la escuela, me senté a escribirlo (...) la vida cotidiana, mi vida repetida y de sentido difuso escolar y chico de pueblo, jamás me había inducido a escribir (...) mientras ésta experiencia ceremonial sí lo hacía. Ese domingo ya había sido de escritura de por sí. En él, como toda experiencia auténtica, la escritura estaba anunciada y a medias realizada ya. Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y

porque lo que se narra ya estaba “a medio escribir” en la propia experiencia que organiza y ordena a esa escritura. Por ello, Speranza sentencia: “La fórmula mágica para escribir el mundo sin tener que escribirlo ya existe en otro campo y se llama *ready-made*; el niño César Aira, se deduce, empieza a escribir bajo el efecto Duchamp” (292). Este “efecto Duchamp” en Aira que indica Speranza fundamenta parte de las ideas, los ensayos y la práctica literaria del escritor. Ahora bien, si el posicionamiento de Aira parte de un punto de vista vanguardista (siguiendo los análisis de Contreras)⁶, si Aira escribe bajo el “efecto Duchamp”, si el procedimiento para el escritor es lo que permite comunicar a las artes, si la literatura es “un puente de plata entre lo hecho y no hecho” (siguiendo los escritos del propio Aira), ¿de qué manera un objeto-concepto como el *ready-made* de Duchamp cobra visibilidad en un texto literario?

No es novedad que para Aira la literatura debiera aspirar a una forma *ready-made*. Sin embargo, la relación que el escritor argentino entabla con esta imagen-concepto duchampiana se organiza de diferentes maneras. Por un lado, es posible advertir, a través de sus ensayos, la idea del *ready-made* en la escritura a partir de sus reflexiones sobre literatura y experiencia ya esbozadas en “Particularidades absolutas”, pero también en su texto *Las tres fechas*:

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base (...) para escribir *Hindoo Holiday*. Foster fue más lejos, porque compuso *The hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es *un libro ready-made*: ya estaba escrito desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retrospectivamente sobre éstos

la redundancia. Entonces, en mi primer gesto de escritor quise ampliar la redundancia, marcarla a fuego, y antes de ponerme a escribir el relato, escribir algo introductorio, una declaración de intenciones (...) Volví a la mesa, puse “Prefacio” y empecé. Por supuesto no pasé del prefacio.” Aira, César, “Particularidades absolutas”, *Nueve perros*, Vol. 1, n° 1 (2001) pp, 13-14.

⁶ Cf. Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.

e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro (48).

El “libro *ready-made*” no es, entonces, la suma de aquellas ficciones que adquieren la forma de un diario, de una autobiografía o de una carta, sino el modo en que éste actúa de modo retrospectivo sobre los hechos. Por eso este cruce que Aira diseña guarda cierto enigma en tanto y en cuanto, desde esta perspectiva, toda la literatura conserva esa posibilidad (como potencia) de ser parte de hechos ocurridos en los que la escritura actúa sobre ellos.

Contreras consigna la idea de *ready-made* en Aira también en diversos niveles: por un lado, en el valor del nombre propio que despliega la poética de Aira; y, por otro, como parte de un continuo que cristaliza en novelas del ciclo pampeano, como *La liebre*, para la que el perspectivismo es fundamental:

El continuo [para Contreras leibniziano] es ese pliegue que nos hace pasar de un cuento a otro como un punto de vista a otro por completo heterogéneo [...] Es el efecto-Duchamp: el perspectivismo que define a su vez de un modo central la espacialidad de la novela en términos de *puntos de vista*, de posicionamientos, y efectos ópticos (65).

De este modo, esta idea funciona como “instrumentalización” que Aira realiza del concepto y sirve para señalar el énfasis que coloca en “el punto de vista” y “el acto del artista”. Asimismo, Mariano García, cuando releva la conexión entre Aira y Duchamp, advierte dos cuestiones que ligan al artista y al escritor argentino: la indiferencia asociada a la idea de belleza y el rol de la anamorfosis (a la que también alude Contreras). Respecto al primero, García explica que para que esta indiferencia ocurra es “necesario un absoluto desinterés que permite negar toda significación tanto al objeto como al gesto; que todo se convierta en <acto puro>” (2006: 98). En efecto, la indiferencia es una prédica que Aira no solo tematiza sino que lo convierte en procedimiento en muchas de sus historias. Por su parte, Speranza señala el interés por el *ready-made* duchampiano en Aira como un procedimiento –entre otros creados por las vanguardias y privilegiados por el escritor– para proponer un “continuo narrativo” como una operación conceptual

capaz de incluir “todo” (desde la “mala forma” hasta la convivencia de saberes diversos).

De esta manera, el concepto de *ready-made* se tematiza, formaliza, instrumenta y desgrana en sus ficciones y ensayos. Ahora bien, focalizaré en el modo que la idea de *ready-made* se realiza en la escritura a través de procedimientos (ya sea una écfrasis, una metáfora, una sinestesia o algún otro recurso) para dejar su huella, su marca conceptual que permite pensar una relación entre lo visual y lo verbal, o bien, entre la literatura y otras artes; y en un siguiente nivel, en su relación (menos evidente) con los cuerpos. Para ello, me centraré en el análisis de *La villa*.⁷

La villa: carritos cartoneros y una calesita bajo lamparitas funcionales

La villa cuenta la historia de Maxi, un joven de clase media que comienza a ayudar a los cartoneros a transportar aquellas cosas que juntan en carritos. De a poco, el joven conoce la villa del bajo Flores mientras un sub-inspector lo observa y lo sigue. Finalmente, la “huida hacia delante” conduce a identidades duplicadas, narcotráfico y medios masivos tergiversando los hechos que ocurren en la villa y zonas aledañas. Dos momentos son el punto de partida: los carritos cartoneros y la disposición de la villa y sus luces.

Apenas pasadas unas veinte páginas, en las que se inaugura uno de los argumentos base de la novela, el narrador introduce, a través del recurso de la ecfrásis, una descripción y explicación sobre los carritos que utilizan los cartoneros para transportar aquello que consiguen en sus pesquisas diarias. Sobre el objeto popular, el narrador describe:

⁷ Cabe una aclaración: para hacer frente a la relación de Aira con el *ready made* se podría suponer que novelas como *Varamo* (2002) o *Duchamp en México* (1997) (entre otras) son más pertinentes para tal fin (en las que se escribe a partir de lo ya hecho) sobre todo respecto de *La villa* en la que no se tematiza una circunstancia artística. Sin embargo, *La villa*, posee un aspecto que considero importante a los intereses de este artículo: el modo en que la idea de *ready made* se hace visible es a partir de un objeto y no de “escritos” como en las otras novelas mencionadas (el poema en *Varamo*; la colección de tickets en *Duchamp en México*) y cuya relación entre lo verbal y visual se vuelve operativa para pensar otras ficciones actuales como por ejemplo, *La virgen Cabeza* de Cabezón Cámara o *El gran vidrio* de Bellatin. Para un análisis de las ficciones de *Varamo* o *Duchamp en México* y su relación con Duchamp Cf. García Mariano, *Degeneraciones textuales*, Rosario: Beatriz Viterbo: 2006. Impreso. En particular apartado “Procedimiento” (pp.79-109). Y Cf. Mbaye, D., “La influencia extranjera o la fórmula Marcel Duchamp, Raymond Roussel, John Cage” en *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, 2011, Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid publicada. ISBN: 978-84-694-6249-2

Los carritos de los que tiraba [Maxi] eran siempre distintos. Pero dentro de la variedad siempre eran adecuados a su fin: transportar cargas con un máximo de velocidad y facilidad. Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los desechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. Maxi no andaba con miramientos estéticos en general, y menos en esto; pero por la gran casualidad de su ocupación los podía apreciar desde una cercanía mayor que la que daría la contemplación: los usaba. Más que eso, se uncía a ellos. Había notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicletas, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza particular, su valor como artesanía popular. Siempre había sido así, en realidad, y los historiadores de Buenos Aires había recogido la historia de los carros y su decoración: las inscripciones ingeniosas, las pinturas que los adornaban (el famoso “fileteado”). Ahora, era otra cosa. No en vano habían llegado los noventa. 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 (26-27)⁸.

⁸ Todas las citas de esta novela pertenecen a la siguiente edición: Aira, César, *La villa*, Buenos Aires, Emecé. 2001. En adelante se consigna el número de página entre paréntesis.

Si en el ensayo *En la Habana* Aira expone acerca de lo que la literatura hace con las imágenes, en este fragmento, esta posibilidad se pone en funcionamiento. Aquí se propone una forma para la literatura y el arte diagramada a partir de una combinatoria específica entre lo visual y lo verbal, pero que trasciende el recurso implementado de la écfrasis y conduce a una “reflexión del *ready-made* miniaturizada” y dispuesta en un solo objeto.

En primer lugar, cabe destacar la posición del narrador, quien detiene el relato no solo para describir sino también para explicar estos objetos. Su punto de vista se posiciona en el punto de observación del propio joven, quien realmente los puede mirar de cerca. Un detalle se vuelve imprescindible: se trata de la aclaración del narrador quien comenta específicamente que Maxi “no andaba con miramientos estéticos” pero los podía “apreciar desde una cercanía mayor” porque básicamente “los usaba”. Mariano García explica la “anamorfosis” en Aira y resalta la importancia de la cercanía o lejanía de los objetos (y de allí los gigantismos o miniaturas en sus ficciones) de acuerdo al punto de observación. García indaga sobre la “perspectiva acelerada” o “perspectiva retrasada”.⁹ Esto significa –en la explicación de García– que extremar la presentación de algún elemento de un objeto muy de cerca o muy de lejos puede romper la representación, dando lugar al fenómeno visual de la anamorfosis. En este sentido, las ruedas de cochecitos de bebés, de autos, de bicicleta al describirse desde una perspectiva retrasada (es decir, cuando los objetos se describen más de cerca que lo que realmente están) funcionan como un manera general de la anamorfosis y –al decir de Contreras– dando lugar a una “confusión de las proporciones” más que su estricto traspaso al plano verbal. La narración se ofrece con una perspectiva retrasada pero no llega a diseñar una total anamorfosis; sin embargo, tampoco se mantiene una “pura” écfrasis. Cuando Mitchell estudia la figura de la écfrasis en la poesía, señala:

El «trabajo elaborativo» de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y

⁹ Cf. García Mariano, “Dos claves” en *Degeneraciones textuales*. Op.Cit. pp.98.

un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage á trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector (174).

Es en este sentido que la écfrasis narrativa de los carritos se nos ofrece a los lectores como una composición “desinteresada” de Maxi hacia el objeto. Esta es la indiferencia frente al ideal de belleza que García reconoce en Duchamp y lee en Aira¹⁰. Es el lector quien puede percibir la mirada desdoblada entre Maxi y el narrador. Por un lado, Maxi aprecia los carritos en su valor de uso y por otro, el narrador trasciende esa mirada y la re-interpreta: la figura del ready-made se hace visible en la descripción.

Los carritos están descriptos a partir de una mirada enmarcada: el narrador observa a través de Maxi. Es el modo a través del cual cobran visibilidad y se observan como posibles *ready-mades*. Sus partes (ruedas, sogas, cuerdas, cartones, maderas, etcétera) son extraídas de su función original (y ya hecha) para constituir un elemento nuevo.

En paralelo, el narrador resalta dos características más de estos objetos: su belleza y su valor como artesanía. En cuanto a la belleza, establece que es “automática y objetiva”, características que señalan una mirada surrealista en el narrador. En el ensayo *En la Habana*, mientras Aira observa los objetos en el museo de Lezama Lima, reflexiona sobre la capacidad de generar relatos a partir de las imágenes y aclara: “Hablé de <generación automática de relatos>, pero es incorrecto, porque no es automática; yo reemplazaría esta última palabra por

¹⁰ Oyarzún a propósito del *ready-made* de Duchamp explica el concepto de indiferencia de la siguiente manera: “Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible “obra” de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto” (141). Esto quiere decir que el artista elige al objeto primero por su indiferencia. Ésta consiste en una “anestesia” (en el sentido de que hay ausencia de buen o mal gusto) que irrumpe y provoca un efecto en el espectador. Tal efecto tiene como punto de partida interrumpir el efecto mismo. Es decir, que en la propia estructura del *ready-made* el artista se identifica con la función del espectador. Cf. Oyarzún, Pablo, “Anestésica del ready-made”. En *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2000. Impreso.

no <psicológica> (72-73)". Es en este sentido que los carritos poseen una belleza "dada" por la disposición azarosa de otros elementos.

En cuanto a la idea de artesanía, el escritor argentino –primero en "Particularidades absolutas" y luego en "Sobre lo contemporáneo"– distingue la idea de "arte" de la de "artesanía":

<Crear valores> es intervenir en la historia personal del espectador. Crearle un gusto, darle una nueva mirada... Eso tiene, o ha tenido, su equivalencia en el artista: desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista" (33-35).

Los carritos dejan de ser artesanías para convertirse en arte ya hecho. Sin embargo, su funcionalidad mediada por la impronta de la década de "los noventa" es una muy concreta: trasladar cartones y otras cosas que juntan los propios cartoneros.

Si los *ready-mades* de Duchamp como "Portabotellas" o "Rueda de bicicleta" eran objetos industriales manufacturados; en Aira, se trata de objetos, serializados ("los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón")¹¹ que acusan un contexto nuevo y con otro signo: la ausencia de trabajo y la salida "creativa", de "invención" del sujeto cartonero emergente durante la crisis político-social-económica hacia fines de los años noventa y comienzo del dos mil. Y se produce un desplazamiento singular: ya no se trata de un objeto puesto en un museo sino de un objeto-*ready-made* puesto en esa realidad que la novela figura. El gesto

¹¹ En este sentido, se tiene en cuenta el recorrido que realiza Buchloh acerca de las interpretaciones sobre los *ready-made* de Duchamp (sobre todo para reflexionar en los años sesenta sobre el arte conceptual) y en las que explica cómo éstas fueron diversas y hasta por momentos limitadas, por ejemplo, en el caso de Kosuth y el colectivo inglés <Art after Philosophy> quienes privilegiaban al *ready-made* como una declaración de intenciones por encima de la contextualización. Esto significa no tener en cuenta características tales como la relación del *ready-made* con la noción de uso, de objeto de consumo y de producción industrial y su carácter serial y la dependencia al contexto, características que para Buchloh son fundamentales del *ready-made*. Cf. Buchloh, "El arte conceptual de 1962 a 19629: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", *Formalismo e historicidad*. 2009, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/138476941/Buchloh-Benjamin-El-Arte-Conceptual-de-1962-a-1969> [última consulta 20 de diciembre de 2013]. pp. 183-187.

es incómodo: ¿el carrito cartonero es algo que podría ser “hecho por cualquiera”? No hay un mito de la biografía del artista pero sí una comunidad (el colectivo cartonero “estereotipado”¹² –como sostiene Contreras– cuyo saber (y necesidad) posibilita esta invención.

**

La lógica ready-made, tal como se enuncia en este artículo, se extiende a la forma de la villa (esto implica su disposición y descripción) y las lamparitas de colores que indican “las calles”, al tiempo que dan forma al relato y a la figuración de la villa.

Maxi logra acceder al barrio y el narrador se detiene en ese punto. Al principio, el “grandote” observa desde cierta distancia los límites; quiere ingresar, pero cree que las familias tienen pudor de invitarlo. Luego, piensa que es porque lo ven dormido y decide alargar sus siestas para permanecer más tiempo despierto (ya que padece de ceguera nocturna). Sin embargo, a medida que logra acercarse cada vez más y observar desde otra perspectiva, llega a la conclusión de que él no es como ellos, de que es demasiado “señorito” y por eso no le permiten el ingreso. Finalmente, un día logra llegar un poco más allá. En esta instancia, se describe la disposición de las lamparitas que iluminan la zona:

El resplandor general se explicaba por la cantidad de bombitas que colgaban en las callejuelas (...) Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba del triángulo...En fin, (...) un despliegue de creatividad caprichosa. [...] Maxi se empezó a dar cuenta de que la cantidad y disposición de los foquitos no se repetía: cada detalle tenía su dibujo lumínico propio, lo que debía hacer las veces de nombre: más fácil habría sido numerarlas, pero si la villa era realmente

¹² Contreras explica: “De eso se trata, decíamos recién, en el exotismo de César Aira: de volverse lo que ya se es por el camino del simulacro y la ficción. Es el juego de las esencias vuelto parte de la obra mediante mecanismos que aseguran la transfiguración del estereotipo en invención (86)”.

circular, como le parecía, entonces numerar las calles no habría tenido ninguna utilidad... (30).

El narrador califica de “creatividad caprichosa” la disposición de los foquitos. Nuevamente como en los carritos, las lamparitas están ligadas a la invención y a la focalización del narrador hacia Maxi. Pero también a su valor de uso. Las lamparitas tienen una función concreta: nombrar las calles. Un código visual que reemplaza al código verbal no será solamente un detalle de la narración, una mera descripción. Las lamparitas esconden el secreto mejor guardado: gracias a este sistema de codificación y decodificación logran engañar al inspector Cabezas. Acompañan esta disposición de los focos el tipo de espacio que se diseña en la villa. A través de Cabezas nos damos cuenta de que el barrio recibe el apodo de “la calesita” por la circularidad del trazado. Esta organización dificulta el acceso al centro de la villa que opera como otro enigma dentro del relato. Dos fuerzas se enfrentan: por un lado, el personaje que mira y por otro, el objeto mirado (en este caso las luces y la villa) porque ambos se desplazan: Maxi quien puede ver de cerca o de lejos y a partir de allí su perspectiva cambia; la villa que guarda su secreto en aquel código visual y permite convertir a la villa en una suerte de calesita puesta a funcionar:

¿Qué había pasado? El pastor no había mentido, y a Maxi nadie lo había cambiado de lugar. ¿Y entonces? (...) Cambiaron la configuración de las luces de todas las calles; como no sabían si Cabezas tenían estudiada la serie, para que no entrara en sospechas tuvieron que cambiarlas todas, y las dejaron en el mismo orden pero desplazadas seis lugares (...) ¿Pero entonces la Villa podría “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás su existencia se había consumado en una rotación sin fin (194).

De esa calesita (García y otros la denominan “rueda de la fortuna”) surgen –como partes de esta maquinaria– formas del relato ligadas no sólo a la invención sino también a la relación entre imagen y texto. Porque a partir de la composición del

espacio y los objetos y de la perspectiva de los personajes (Maxi, Cabezas, el narrador) se diseña un relato que constantemente está “dibujando” perspectivas o técnicas visuales: por ejemplo, una transposición irónica del *Trompe-l'œil* en el medio de la situación vertiginosa que vive el inspector Cabezas:

Cabezas se lanzó sobre la puerta, y la abrió de par en par por el impacto. No pudo dar crédito a sus ojos. Lo que había del otro lado...era simplemente nada. No había habitación. Era una fachada, detrás de la cual se abría un paisaje desolado lleno de lluvia, con otras casillas, cerca y lejos, iluminados por los relámpagos. Era parecido y distinto a la vez: afuera, pero también adentro (193).

O esos pequeños guiños duchampianos que nos recuerdan a obras como “La cascada”: “Lo más curioso era que adentro de las casillas, que Maxi podía ver apenas, y fugazmente, por una puerta abierta o una ventana, eran mucho más discretos en el uso de luz; en contraste con el abuso de afuera, los interiores se veían en penumbras (28)”. “Todo hombre (...) se hace ideas sobre lo que hay detrás de las casas, y en las rarísimas ocasiones en que puede verlo (...) nunca queda desilusionado: al contrario, ve que se había quedado corto con sus fantasías...” (35).

Esto conduce a un aspecto menos evidente: bajo esta figura del ready-made hay cuerpos que accionan ya sea a partir de la mirada o de la propia acción. Lo que Didi-Huberman describe como: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta.”(47).

Esta es la primera aproximación frente al “dilema de lo visible” que Didi-Huberman interpreta, frente a la escisión ineluctable entre lo que vemos y lo que nos mira para situarnos en un entre, en una dialéctica entre-dos. Por ello, el cuerpo de Maxi es nombrado (por el narrador y por otros personajes) como “titán”, “gigante”, “con demasiada musculatura”, “gigante benefactor” un cuerpo que al lado del “hombrecito” prototípico que se describe en representación de todos los hombres de las familias que Maxi transporta se vuelve

desproporcionado¹³ y, por lo tanto, su “vista” también: en aumento cuando observa los carritos de cerca, en penumbras cuando quiere ver el centro de la villa o el interior de las casillas, y con mayor luz cuando franquea los límites entre la ciudad y el barrio. Volviendo a la propuesta de Contreras acerca de “un dispositivo para generar mirada” que traduce en la imagen de un *telescopio invertido*¹⁴, en esta oportunidad, más que distancia (lejanía o cercanía), lo que predomina en Maxi es el componente háptico de percepción. Maxi “pesa” a los cartoneros, siente su dimensión (que para él es liviana) y también la de los carros que arrastra por la ciudad. Aunque esta dimensión táctil no sólo tiene su correlato en un plano literal del término sino también en el sentido en que lo lee Didi-Huberman (retomando a Merleau-Ponty) en las que ver es también una experiencia del tacto¹⁵. Pablo Maurette, en su ensayo sobre el tacto, desarrolla esta dimensión en el plano de la estética y se aleja de la propuesta de Deleuze, primero, y Deleuze y Guattari, después, en la que lo táctil se encuentra aún muy ligado a lo visual reemplazando el par “vista-tacto” por una nueva dualidad (“visión óptica-visión háptica”) en la que se coagula el par “liso-estriado”. De esta manera, para Maurette: “El concepto de lo háptico abre un camino que conduce desde las entrañas protosensibles de la afectividad originaria hasta la multiplicidad de manifestaciones de lo afectivo y de lo táctil, pasando por instancias intermedias, sensibles pero imperceptibles, como la propiocepción y la cinestesia” (61). Más adelante, en lo referente a la literatura en particular, esgrime:

Se trata de un tocar a la distancia, de un tocar afectivo, de un tocar háptico. (...) La literatura evoca el tacto y lo convoca porque ella misma es una expresión afectiva del espíritu humano, pero lo hace no solo al tomarlo como tema, al describir texturas, sensaciones, al explotar las

¹³ “< ¡por favor! ¡Arriba todos!>, y miraba al padre de la familia, como diciéndole <aproveche>. Y si el hombrecito también se trepaba, la familia entera iba sobre ruedas, en *ricksshaw*, sentada sobre su tesoro de basura (16)”.

¹⁴ “Un dispositivo con el que se crea distancia, sí, pero para que estos estereotipos se vuelvan ampliados, espectacularmente, como estereotipos quintaesenciados, alucinados, potenciados (Contreras 88).”

¹⁵ Didi-Huberman cita a Merleau-Ponty: “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en el encaje, encabalgamiento.” [Merleau –Ponty en Didi-Huberman 2014, p. 15]

posibilidades literarias del cuerpo, sino que también es capaz de imitar en sus formas los mecanismos hápticos. Hablo de un “estilo háptico”, que mediante figuras retóricas como la metáfora y la metonimia, organiza el espacio de manera idiosincrática, emula el movimiento con cambios de ritmo, gracias a crescendos y disminuendos, y establece una propiocepción del texto articulada por simetrías y asimetrías estructurales (...), una realidad textil, un tejido minuciosamente bordado (74).

La villa posee su grado de complejidad porque si bien por un lado, la dimensión óptica, de perspectivas, de técnicas visuales está constantemente operando en el nivel de la trama y los procedimientos; también es posible señalar esta otra dimensión “táctil” (menos evidente) que motorizan los personajes. Desde el cuerpo ampuloso y benefactor de Maxi que se “uncía” a los carros hasta el de los cartoneros que se dejan llevar, hasta el propio Cabezas que persigue sin tregua a Maxi en su arbitrario recorrido. Pero también la dimensión háptica surge en el plano de la escritura, cuando el relato adquiere velocidad o se ralentiza, en la mentada “huida hacia adelante” que precipita la diégesis y para lo que la tormenta (esa lluvia que moja los cuerpos) contribuye a este final espectacular. Mientras Cabezas “como un obeso yacaré nadando contra la corriente, iba de casilla en casilla, la pistola asida con las manos ...” (192). Maxi duerme en un catre hecho a medida “de gruesa lona elástica tendida sobre un bastidor de aluminio, que se doblaba en cuatro sobre bisagras hidráulicas. Tenías tres hileras de saca y pon...” y líneas más adelante “habían preparado [los cartoneros] un juego de sábanas de hilo, y una frazada de lana de vicuña...” (187). Proporciones, dimensiones, espesores, texturas y materiales son parte de esa “tactilidad” que pareciera entrar en tensión con esa “dimensión óptica” que el texto insiste en dejar en la superficie. En consonancia con esto, se encuentra una explicación para esta relación entre lo óptico y lo táctil en el barroco como régimen escópico de la Modernidad. Martin Jay al respecto explica:

(...) la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo

absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano (...) la visión barroca reconocía la inextricable relación que existía entre la retórica y la vista, lo cual significaba que las imágenes eran signos y que los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen (236 subrayado mio).

Bajo esta dimensión “sinestética”, los cuerpos cobran protagonismo bajo la figura del ready-made que, móvil y envolvente, ostenta cuerpos que accionan.

Por tanto, la figura del ready-made expone un vínculo posible: la invisibilidad de lo marginal y popular de la villa –tal como el propio texto figura estos conceptos¹⁶– se visibiliza a partir de una perspectiva ligada a lo artístico que se ofrece de modo errático. Ni los carritos ni las lamparitas de colores o la disposición de la villa son objetos de arte sino de uso, aunque la mirada de Maxi –mediada por la del narrador– ilumine aquellos aspectos que bien podrían, a pesar al propio Aira y del propio Duchamp, exhibirse en una galería de museo. O exactamente lo contrario, no portan mito biográfico del artista (y en consecuencia tampoco su firma) pero sí portan un valor nuevo: un arte funcional por fuera del museo. Las “artesanías” de la villa devenidas “arte” son funcionales y no pueden más que ser usadas por cuerpos en acción.

Entonces, si en los carritos se podía leer una suerte de “reflexión del *ready-made* miniaturizada”, a través del trazado de la villa, la disposición de las luces y aquellas técnicas visuales que narran los hechos (me refiero a las transposiciones del *trompe-l'oeil* y otras técnicas que mencioné anteriormente) se puede leer una “miniaturizada teoría de la representación”. Por tanto, si la pregunta que no se dice, que no se pretende decir (la firma del artista César Aira no lo permitiría) es ¿cómo se representa la villa miseria de Buenos Aires?, la respuesta es con un exceso de representación hasta su puesta en crisis. En la descripción de la villa se desborda esta idea del estereotipo y el exotismo que Contreras advierte para las novelas del ciclo pampeano. Las técnicas visuales

¹⁶ Me refiero a la utilización del estereotipo (tal como la conciben los trabajos críticos de Contreras, García, Quintana entre otros) por ejemplo, en la caracterización de los cartoneros y de otros habitantes de la villa, a su lenguaje despojado y la descripción del barrio y sitios aledaños ligados a la invención como he mencionado en diversos momentos del artículo.

ya hechas que polemizan con la idea de representación se vuelven en el plano de la escritura para des-representar la villa ahora convertida en calesita. “La villa ya está hecha”, o más precisamente, la villa es “cualquier cosa” parafraseando esa impronta duchampiana de lo que es el arte contemporáneo para Aira. Finalmente, la calesita luminosa se pone en funcionamiento. En esta dirección, así como el carrito o la disposición de la villa se transponen como ready-mades literarios, la cabeza desproporcionada de la virgen en *La virgen cabeza* (2009) intervenida con ojos de zafiro, dientes de rubí incrustada en un altar ambulante o el cuerpo carbonizado de *Romance de la negra rubia* (2014), ambas ficciones de Gabriela Cabezón Cámara vuelto arte¹⁷, son susceptibles de leerlos bajo la inmensa estela duchampiana que la literatura ha sabido apropiarse en favor de construir ese “puente de plata entre lo hecho y no hecho” que Aira predica.

¹⁷ Cf. Rios, Marina, *Figuraciones en torno al arte contemporáneo en ficciones actuales*, actas de IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, 2015, disponible en http://www.celarg.org/int/arch_public/rioscc2015.pdf [última consulta 9 de abril].

Bibliografía

Aira, César, "Particularidades absolutas", *Nueve perros*, Vol. 1, nº 1 (2001) pp, 13-14. Impreso.

Aira, César, *La nueva escritura*, 1998, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html> [fecha de consulta 9 de abril de 2018]. Versión web.

Aira, César, *La villa*, Buenos Aires: Emecé, 2001. Impreso.

Aira, César, *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016. Impreso.

Cabezón Cámara, Gabriela, *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.

Cabezón Cámara, Gabriela, *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.

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

Didi-Huberman, Georges (2014), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.

García Díaz, Teresa y Villalobos, J. Pablo, "Para leer a César Aira", *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana. 2006. Impreso.

García, Mariano, *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.

Mbaye, D., "La influencia extranjera o la fórmula Marcel Duchamp, Raymond Roussel, John Cage" en *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica, 2011*, Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid publicada. ISBN: 978-84-694-6249-2. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/12821/1/T32965.pdf>

Maurette, Pablo, *El sentido del tacto*. Buenos Aires: Mar dulce, 2017. Impreso.

Oyarzún, Pablo, "Anestésica del ready-made". En *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2000. Impreso.

Rios, Marina, "Figuraciones en torno al arte contemporáneo en ficciones actuales", actas de IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, 2015, disponible en http://www.celarg.org/int/arch_publi/rioscc2015.pdf [última consulta 9 de abril].

Speranza, Graciela, "César Aira, literatura <ready-made>". En *Fuera de campo, Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006. Impreso.