

#27

LA VILLA Y LA VILLA DE CÉSAR AIRA: TERRITORIO Y LITERATURA EN UN PLIEGUE DE LA CRISIS

Joaquín Márquez

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.18

joacomarquez@hotmail.com

Ilustración || © María Pape– Todos los derechos reservados

Texto || © Joaquín Márquez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || A partir de las nociones de territorio e isla urbana elaboradas por Ludmer (2020), el trabajo propone una lectura de *La villa* de César Aira que problematiza algunos aspectos de su lectura de la novela y su especulación teórica. Se plantea que aquello que une a los habitantes de la villa y forma comunidad no está dado por un sustrato biológico invariante, sino por una serie de prácticas que surgen como «adaptaciones súbitas» a la precariedad impuesta por la crisis argentina de fines de la década de 1990. Estas prácticas constituyen improvisaciones de invención colectiva con las cuales los habitantes de la villa organizan el territorio y transforman sus condiciones de vida. Elaborada con materiales precarios, la escritura de la novela se deja permea por estas prácticas, cuya lógica adopta como principio constructivo de la trama. La villa y *La villa*, el territorio y la escritura de Aira se identifican en tanto invenciones de nuevas posibilidades de vida en un pliegue de la crisis neoliberal. Por último, el territorio de la villa permite distinguir la literatura de Aira tanto de la literatura autónoma moderna como del modo de funcionamiento de la televisión.

Palabras clave || Aira | Villa | Territorio | Prácticas del espacio | Crisis

La vila i *La villa* de César Aira: territori i literatura en un plec de la crisi

Resum || A partir de les nocions de territori i illa urbana elaborades per Ludmer (2020), el treball proposa una lectura de *La villa* de César Aira que problematiza alguns aspectes de la seva lectura i la seva especulació teòrica. Es planteja que allò que uneix als habitants de la vila i forma comunitat no està donat per un substrat biològic invariant, sinó per una sèrie de pràctiques que sorgeixen com a «adaptacions súbitas» a la precarietat imposada per la crisi argentina de finals de la dècada de 1990. Aquestes pràctiques constitueixen improvisacions d'invenció col·lectiva amb les quals els habitants de la vila organitzen el territori i transformen les seves condicions de vida. Elaborada amb materials precaris, l'escriptura de la novel·la es deixa permea per aquestes pràctiques, la lògica de les quals s'erigeix com a principi constructiu de la trama. La vila i *La villa*, el territori i l'escriptura d'Aira s'identifiquen com a invencions de noves possibilitats de vida en un plec de la crisi neoliberal. Finalment, el territori de la vila permet distingir la literatura d'Aira tant de la literatura autònoma moderna com de la manera en què funciona la televisió.

Paraules clau || Aira | Vila | Territori | Pràctiques de l'espai | Crisi

The Villa and *La Villa* by César Aira: Territory and Literature in the Folds of Crisis

Abstract || From the notions of territory and urban island elaborated by Ludmer (2020), this work proposes a reading of Cesar Aira's *La villa* that problematizes some aspects of Ludmer's reading of the novel and theoretical speculation. It is suggested that what unites the inhabitants of the shantytown and makes community is not given by an invariant biological substrate, but by a series of practices that emerge as “sudden adaptations” to the precariousness imposed by the Argentine crisis of the late 1990s. The practices constitute improvisations of collective invention, with which the shantytown inhabitants organize the territory and transform their living conditions. Elaborated with precarious materials, the writing of the novel is permeated by these practices, whose logic it adopts as a constructive principle of the plot. The shantytown and *La villa*, the territory and Aira's writing are identified as inventions of new possibilities of life in the fold of the neoliberal crisis. Finally, the territory makes it possible to distinguish the literature of *La Villa* from both modern autonomous literature and the way television works.

Keywords || Aira | Shantytown | Territory | Space practices | Crisis

A fines de siglo XX, una transformación global en el régimen de poder produce el debilitamiento de los Estados nacionales, cuya soberanía retrocede ante un poder biopolítico controlado por el mercado, que gestiona la vida de la población (Hardt y Negri, 2002). Esta transformación es aludida en el primer suceso del argumento de *La villa* de César Aira (2001): la muerte no esclarecida de la joven Cynthia Cabezas en la entrada de la villa marca un quiebre que se manifiesta en la transformación de la cadena de gimnasios en iglesias evangélicas; se trata ahora de un poder que ya no solo busca moldear los cuerpos, sino también conducir las almas¹. En contrapartida, surgen en Latinoamérica nuevas demarcaciones y formas de organización de los territorios marginales urbanos, que no coinciden con las establecidas por los Estados nacionales (Ludmer, 2020; Zibechi, 2008)². Además de registrar la descomposición del imaginario nacional, el régimen estético de la literatura, que había provisto a las naciones modernas de relatos e identificaciones imaginarias, también se transforma y experimenta con estos nuevos territorios de marginalidad urbana:

leer es ahora perderse en espacios abigarrados, caóticos y laberínticos, 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 tipologías de las literaturas nacionales (Rodríguez, 2017: 180-181).

Según Ludmer (2020: 149), con el cambio de siglo en América Latina aparecen una serie de novelas que ya no se inscriben en las oposiciones tradicionales características de las literaturas nacionales —ciudad / campo, tradición / modernidad, nacionalismo / cosmopolitismo, literatura autónoma / social, etc.—, sino que, en sincronía con los cambios políticos, económicos y sociales del neoliberalismo a escala global, novelas como *La villa* desdiferencian lo separado y opuesto por el poder, trazan otras fronteras que presentan nuevos sujetos y formas de organizar el territorio.

Sin embargo, una lectura literaria de *La villa* a partir de la noción de territorio propuesta por Ludmer en la segunda parte de *Aquí América Latina. Una especulación* (2020)³, y en particular de lo que denomina isla urbana, pone en evidencia tanto cierto reduccionismo en su lectura de la novela como aspectos problemáticos de su especulación teórica. Adentro y afuera a la vez de la ciudad latinoamericana neoliberal y globalizada de fines de siglo con sus divisiones sociales naturalizadas, en la isla urbana se borran las diferencias políticas, culturales, sociales, todo se mezcla y superpone. La isla

iguala a sus habitantes porque los une por rasgos preindividuales, biológicos, postsubjetivos; por un fondo «natural» [...]. La isla los iguala por algo que todos tenemos en tanto animales humanos, por algo que

<1> Según la *trama materna*, el empresario Gandulla está construyendo iglesias evangélicas junto con granjas en connivencia con la policía para la rehabilitación de jóvenes drogadictos.

<2> Para Zibechi, el territorio de la marginalidad de las ciudades latinoamericanas es «el espacio donde se despliegan relaciones sociales diferentes a las capitalistas hegemónicas [...] donde los colectivos pueden practicar modos de vida diferenciados (2008: 31).

<3> A partir de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, según Ludmer «un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan» (2020: 145).

está afuera de la sociedad, la historia, la política: lo que no varía y no sufre mutaciones históricas (Ludmer, 2020: 155).

Sin sujeto, historia, política ni sociedad, la isla urbana constituye una comunidad *a priori*, donde lo común aparece dado por la especie biológica. Pero en la novela, aquello que une a los habitantes de la villa y forma comunidad son las prácticas del espacio (De Certeau, 1996), que constituyen y organizan el territorio⁴. El espacio es para De Certeau «un lugar practicado», un «cruzamiento de movilidades» que, invisibles para el mapa del poder, constituyen intervenciones de los cuerpos en el orden (De Certeau, 1996: 129). Las prácticas se entienden de acuerdo a lo que Derrida (1994) denomina escritura o huella, que se caracteriza por su iterabilidad, principio contaminante que liga la repetición a la alteridad⁵. No tienen un sentido unívoco, sino que pueden adquirir distintos sentidos según sus contextos de aparición: como indica Ludmer, ninguna política en sentido tradicional, determinada, se deduce de ellas, sino que esta resulta ambigua e indeterminada. Como veremos, en *La villa* las prácticas del espacio no son el resultado de un supuesto sustrato biológico o natural que hace comunidad por fuera de la historia, la política y la sociedad; más bien, surgidas como «adaptaciones súbitas» a las condiciones precarias de vida impuestas por las políticas económicas del neoliberalismo en la Argentina de la crisis de fines de la década de 1990, constituyen improvisaciones de invención colectiva que ponen en juego el saber hacer y la creatividad de los habitantes de la villa y con las que transforman activamente esas condiciones de vida (Aira, 2001: 74; Rodríguez, 2017)⁶. Elaborada con materiales precarios y desechos sociales, la novela se deja permear por la potencia de invención, las improvisaciones y *adaptaciones súbitas* y las adopta como principios constructivos de la trama. Como la villa, *La villa*; el territorio construido por las prácticas y la escritura de la novela se identifican en tanto invenciones que hacen posibles nuevas formas de vida en un pliegue de la crisis neoliberal. De este modo, *La villa* delinea una política literaria que produce disenso en el orden establecido al redistribuir el régimen de lo visible, lo enunciable y lo sensible (Rancière, 2010).

La villa parte de una conjunción producida por un encuentro⁷ en los recorridos urbanos: Maxi, adolescente desocupado de clase media y puros músculos de gimnasio que atraviesa una etapa de *crisis* (entre el pasado escolar que no termina de morir y el futuro incierto del trabajo), súbitamente se unce a los carritos de los cartoneros provenientes de la villa, con los que día a día deambulan por la ciudad en búsqueda de los desechos que les permitan la subsistencia, y comienza a ayudarlos a transportar sus cargas. Estos recorridos trazan prácticas microscópicas por el espacio que dan surgimiento a una relación de nuevo tipo, imperceptible para los mapas del poder disciplinar que distribuyen cuerpos y roles sociales en una ciudad cuadrículada (De Certeau, 1996). A diferencia del planteo de Ludmer (2020)⁸, esta actividad que reúne cuerpos en

<4> A partir de considerar la ciudad como texto y haciendo hincapié en sus aspectos performativos, De Certeau (1996) contrapone la ciudad planificada desde arriba por el poder disciplinario como mapa, la cuadrícula racional y transparente que construye lugares estables y asigna cuerpos, a una proliferación de recorridos a ras del suelo, de prácticas que constituyen el espacio urbano.

<5> Las prácticas se emancipan de las intenciones de sus productores y su sentido no puede determinarse, ya que permanece abierto a sus distintos contextos de aparición, por definición no saturables, y en diferencia consigo mismos.

<6> Esta invención y creatividad popular en el contexto de la crisis se conecta con algunos desarrollos de la teoría política argentina. Por ejemplo, la apropiación monstruosa de las estrategias neoliberales en clave popular y la invención de formas económicas de organización autónomas no estatistas que analiza Gago (2014). Esta relación queda por explorar.

<7> El narrador explicita que el relato surge de este encuentro: «de esta coincidencia nació todo lo demás» (Aira, 2001: 10).

<8> Nos referimos específicamente a su lectura de estas comunidades, cuya ligazón no se produce a partir de sus formas modernas (la familia, el trabajo, la clase). Desde nuestra perspectiva, lo que une a los cartoneros es un trabajo precario e irreconocible.

un territorio es un trabajo precario no especializado (recogen todo tipo de desechos), que supone una serie de saberes prácticos (el olfato para detectar la comida, el anudamiento veloz de las bolsas, la visión en la oscuridad y la división de tareas de sus miembros) y no se reconoce como tal. Demasiado expuestos para ser vistos, el trabajo a la intemperie de los cartoneros se ha vuelto parte del hábito urbano y la sociedad lo ha naturalizado: «se habían hecho invisibles [...] sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver» (Chejfec, 2002; Aira, 2001: 10). A esta percepción automatizada la novela le contrapone una «escena de disenso», el extrañamiento que provoca el gigante musculoso —«portador de extrañamiento»— transportando los carritos (Rodríguez, 2017: 183-184). Al volver visible y extraño el trabajo precario, la literatura introduce una ruptura en el orden sensible de la ciudad en tanto espacio de las divisiones sociales naturalizadas (Ludmer, 2020)⁹, redistribuye el régimen de visibilidad al producir disenso en el tejido social (Rancière, 2010). Improvisados y precarios como el trabajo de los cartoneros, los carritos «puramente funcionales» están ensamblados con restos de objetos extraídos de la calle, refuncionalizados para su uso práctico: transportar cargas con un máximo de facilidad y velocidad (Aira, 2001: 27). Sin embargo, cada uno de ellos es único y tienen «valor como artesanía popular»: de una belleza «automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ellos», parecen *bricolages* que realizan los postulados vanguardistas de un arte hecho por todos para ser usado directamente en la vida (Aira, 2001: 27). Como la novela misma, construida con materiales precarios y restos sociales extraídos directamente del presente.

Estos recorridos diseminantes, que ponen en movimiento las cualidades indeterminadas de la potencia, desestructuran el mapa social de la ciudad que fija cuerpos a roles y lugares sociales (Jessica y Adela le dicen a Maxi que *no se fija*) (Aira, 2001: 116-185). Tanto los cartoneros como la villa en miniatura que instala Alfredo en un rincón bajo la autopista cubierto por un pastizal que lo vuelve invisible desde afuera son líneas que desterritorializan la villa y la reterritorializan en la ciudad; *hacen villa*, la desparraman por el espacio urbano (Deleuze y Guattari, 2003; Rodríguez, 2017). La actividad de Maxi, ambigua, indefinida e indeterminada, que nace de un gesto casual, espontáneo y *natural*, adoptada livianamente y sin esfuerzo, que carece de nombre, de motivación causal (consciente, ideológica, piadosa, solidaria) y de un propósito deliberado que la explique (echando por tierra la causalidad realista), pero que pasa por su cuerpo, con el tiempo se transforma en un hábito, un «trabajo que se había inventado» (Aira, 2001: 73). Maxi inventa un camino de vida singular, línea recta de devenir hacia la villa que lo desplaza de la asignación preestablecida por el régimen capitalista de su cuerpo a un rol social¹⁰:

<9> Este extrañamiento se produce también con el trabajo de limpieza de Adela, otra línea que sale diariamente del fondo oscuro de la villa hasta el interior del departamento burgués en la ciudad para hacer la limpieza doméstica. En el gimnasio, el trabajo de limpieza tampoco se reconoce, pues parece hacerse solo. Por un instante Jessica piensa que Adela es Cynthia Cabezas, su compañera de colegio asesinada tiempo atrás en la entrada de la villa. Lo inconcebible para Jessica no es el hecho de que una muerta estuviera viva, sino que una compañera suya estuviera trabajando de sirvienta. Evidencia de que la frontera que existe entre trabajo doméstico y clase media es percibida como más fundamental que la que separa vida y muerte; Cynthia bien podría estar viva, pero no trabajar de sirvienta.

<10> Según el narrador, por su cuerpo musculoso y su aversión al estudio, Maxi fácilmente habría conseguido trabajo en seguridad o como instructor de gimnasio.

los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes [...] la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada [...] había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo (Aira, 2001: 103).

Las características de este proceso que parte de la invención de un procedimiento están en la base de la escritura de la novela y de la poética de Aira (1991; 2000). La actividad de Maxi, que se repite y varía al contaminarse con lo otro mientras se modifican las condiciones ambientales —el tiempo, la luz, la temperatura— y se vuelve útil para los cartoneros, traza un movimiento de progresivo acercamiento y finalmente de entrada a la villa, que es el de la novela misma, pues allí confluyen la multiplicidad de personajes, tramas y acciones.

Esta tarea, que lo une a los cartoneros y lo conduce a la villa, proviene directamente de un pliegue de la vida, «derivaba de la naturaleza del trabajo de los cirujas» (Aira, 2001: 73). Maxi y los cartoneros no manifiestan una irrupción de la naturaleza externa a la historia, la política y la sociedad (Ludmer, 2020), sino formas de *arreglarse* en medio de las circunstancias extraordinarias de la crisis, que demanda cambios repentinos y soluciones improvisadas¹¹:

era como si se hubieran adaptado, en un instante, de un día para otro. Esas adaptaciones súbitas quizás eran más frecuentes de lo que parecía: quizás eran la norma. Y *debían de tener muchos niveles*, en uno de los cuales se había alojado Maxi, que a su modo también había efectuado una adaptación, o algo parecido: había transfigurado un gesto casual y repentino en una ocupación del tiempo (Aira, 2001: 38)¹².

Esta ley de las adaptaciones súbitas reúne la constitución del territorio de la villa y la trama narrativa en una lógica común. Los nexos temporales y causales que articulan la narración realista tradicional se sustituyen por el azar y la casualidad, las improvisaciones, los extravíos, giros o desvíos mínimos en el espacio, que alteran la trama y la depositan en un tiempo y un espacio otros, como en el sueño.

Punto ciego de la ciudad, inmediatamente cercana aunque invisible, al igual que los cartoneros, en un pliegue, adentro y afuera de la ciudad, la villa se presenta como un mundo oculto, secreto y con una organización propia —«esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes» (Aira, 2001:33)—.

No entraba nadie que no perteneciera, por un solo motivo que cubría todos los demás: por miedo [...]. Ahí estaba la clave de los lugares, de los lugares sociales y también de todos los otros, incluidos los imaginarios. El miedo era la matriz de los lugares, lo que hacía que hubiera lugares y uno pudiera moverse por ellos. Estar o no estar dependía de un complejo sistema de acciones, y ya se sabe que el miedo nace y prospera en la acción (Aira, 2001: 31)¹³.

El miedo determina y organiza los recorridos de los cuerpos por la ciudad; hace espacio, crea el territorio. Pero aquel, a su vez, deriva de las acciones; estas suscitan afectos, como el miedo, que organizan y crean los territorios. En *La villa*, el territorio se construye a partir

<11> Los cartoneros «no eran un dato eterno con el que se pudiera *contar* sino que su existencia misma era casual y dependiente de una circunstancia histórica. La gente no se dedicaba a hurgar en la basura por vocación, o mejor dicho: habría bastado un pequeño cambio socioeconómico para que esa misma gente hiciera otra cosa» (Aira, 2001: 38).

<12> El subrayado me pertenece. Al final de la novela el narrador vuelve sobre este punto: «era increíble lo rápido que se adaptaba la gente a lo extraordinario, cuando las circunstancias eran extraordinarias» (Aira, 2001: 190).

<13> Es el miedo causado por el confuso asesinato de Cynthia Cabezas lo que determina el alejamiento de Alfredo de Adela y de la villa.

de las acciones, y quien se identifica con la acción es la televisión. Gran insufladora de miedo, hace de la villa un territorio inseguro, donde proliferan la criminalidad y el narcotráfico, lo que prepara el terreno para la intervención policial y funciona como «mecanismo de control» poblacional (Rodríguez, 2017: 191).

Para Maxi, durante meses el límite de la villa marca el fin del recorrido y del trabajo, con la consecuente separación de los cuerpos; es también el momento en el que comienza su sueño. En principio, la villa presenta dos límites: uno externo y urbano, el ensanchamiento de la avenida Bonorino (revelación de la verdad del nombre *avenida*), la misma y otra, que culmina el trazado urbano; otro interno, su marca fundante, dada por la proliferación de luz artificial que crea el territorio de la villa, la constituye como un espacio circular hiperluminoso, resplandeciente y sobrecargado de electricidad. La villa aparece inmediatamente iluminada; no requiere de ningún discurso literario o social que la ilumine. Las luces no son solo la condición de la visibilidad, sino que se iluminan a sí mismas; desde el exterior, dotan de forma circular e identidad a la villa y hacen de su periferia un espectáculo visual móvil: «una gema encendida por dentro» (Aira, 2001: 27), «una iluminación de feria» (2001: 30), una calesita, un «anillo inabarcable [...] gran diamante iluminado» (2001: 189), «un circo de luz amarillo, más bien una cúpula, hecha de puro aire nocturno encendido, en el que mil millones de puntos móviles formaban una textura dorada, de maravillosa profundidad» (2001: 147). Mientras que el sentido común dominante se representa la villa como un espacio oscuro e inseguro —asociado a actividades clandestinas—, la luminosidad desbordante de la villa conforma una política de la literatura que modifica el tejido de lo visible junto con su metafísica subyacente (Rancière, 2010). Dormido y a la distancia, Maxi se siente atraído por las luces, que le dan la impresión de encontrarse ante un reino mágico, encantado, una zona de indistinción propia de los sueños.

Parodia del lugar común que solo ve en la villa un puro gasto inútil de recursos, la excesiva luz artificial no es mágica ni fantástica, sino posible porque la luz es gratuita en la villa (en un mundo de mercancías, lo gratuito parece mágico). La iluminación se sustenta en una práctica: sus habitantes se cuelgan de los cables de alta tensión y realizan bajadas que conectan la red eléctrica y la distribuyen en miles de bombitas de luz en «todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa» (Aira, 2001: 30). Las disposiciones de las luces cumplen otra función: forman dibujos lumínicos que identifican las calles, lo que Maxi nota en su primera excursión a la villa, mientras que para Cabezas plantea un enigma que solo descubre gracias a las imágenes aéreas de la televisión. La red eléctrica, que une y conecta la villa por arriba, supone una práctica, un saber hacer de invención colectiva que pone en juego las habilidades creativas de sus habitantes. En la villa todos saben hacer de todo (no hay especialización): «los pobres debían arreglárselas

con las cosas, no tenían más remedio» (Aira, 2001: 28). Provenientes de diversas latitudes del mundo y con tiempo libre por carecer de empleo formal, los habitantes de la villa tienen una multiplicidad de oficios y saberes desconocidos. Instalación práctica y estética a la vez, la iluminación de la villa es una performance colectiva montada para ser utilizada directamente en la vida. El narrador presenta una conjetura que vuelve a marcar las luces al compararlas con las líneas de Nazca: acaso los narcos villeros se inspiren en una forma artística precolombina o una técnica de comunicación ancestral. Enlazada a la praxis vital, la instalación eléctrica que constituye a la villa y la conecta se liga a la cultura precolombina.

A velocidades crecientes, las tramas de Maxi, de Cabezas y de la televisión narran tres formas distintas de ingresar a la villa, que la remarcan y reorganizan. Esta yuxtaposición de lugares en el territorio —y en la novela— hace de la villa lo que Foucault (1984) denomina una heterotopía¹⁴. El deambular de Maxi transportando los carritos constituye un relato de aventuras abierto al encuentro con lo otro, que contrasta con la velocidad frenética del auto y la mente de Cabezas afectada por la proxidina, quien urde la trama policial: «la de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura» (Aira, 2001: 41). Para Cabezas, la entrada de la villa —donde fue asesinada Cynthia Cabezas— está marcada como un *foco* de violencia en aumento por el incremento del tráfico de proxidina. La aventura de Maxi se le presenta como un caso policial que debe resolver conectando —mediante la explicación o la invención de detalles— la serie criminal con los recorridos de Maxi y los cartoneros. Aunque al final Cabezas encuentra (o cree encontrar) aquello que buscaba —la droga sale de la villa mediante el lenguaje cifrado de los dibujos lumínicos de las calles—, su error consiste en que el espacio no forma un mapa que puede aprehenderse y manipularse como una totalidad fija, con una temporalidad lineal de causas y efectos, sino que este cambia constantemente, se altera por las acciones y recorridos contingentes y casuales; el espacio no es un producto, sino un proceso.

Con el asesinato del Pastor en el límite de la villa, Cabezas remarca el territorio. Al mostrar las imágenes del cadáver ensangrentado en la entrada, la televisión delimita la villa como un espacio de violencia y criminalidad: «toda la operación quedaba en el reino de las imágenes» (Aira, 2001: 156). La exhibición sensacionalista del cadáver azuza los temores del público y justifica el espectáculo de *seguridad* montado por la Dra. Plaza, que sintoniza con los reclamos de la masa (aquella satisface sus instintos sanguinarios). La seguridad reúne a la masa, los medios de comunicación y la policía judicial en un objetivo común. Mapa del poder (De Certeau, 1996), la televisión produce imágenes aéreas de la ciudad y la totalidad de la villa:

nadie había visto antes la Villa desde ese punto de vista, es decir, en su forma íntegra. Era un anillo de luz, con radios muy marcados en una

<14> Una heterotopía es un contraemplazamiento de existencia real, en el que todos los otros emplazamientos de una cultura se encuentran «representados, cuestionados e invertidos» (Foucault, 1984: 47). Según Rodríguez (2017), la villa de la novela de Aira conforma una heterotopía de crisis de la ciudad neoliberal.

inclinación de cuarenta y cinco grados respecto del perímetro, ninguno de los cuales apuntaba al centro y el centro quedaba oscuro, como un vacío [...]. La base de luz del anillo no era homogénea, sino formada de serpentinas y firuletes, en una profusión de pequeñas figuras que el ojo habría necesitado más tiempo y tranquilidad para descifrar (Aira, 2001: 171).

Este *mapa eléctrico* permite a Cabezas, según la lógica televisiva hiperredundante, descubrir el visible lenguaje *cifrado* de los narcos para sacar la proxidina de la villa. Mientras que la unción inmediata de Maxi con los carritos se convierte en un proceso hacia la villa, la mediatización televisiva inmediatiza las acciones policiales. La televisión multiplica las imágenes, intercala la transmisión de las tomas aéreas con las de los sucesos policiales en vivo desde la villa y con imágenes de archivo; produce, recorta, monta un relato simultáneo que lo mezcla todo: pasado y presente de los protagonistas, tiempo de las acciones y de la recepción por los televidentes, imágenes de abajo y de arriba de la villa. Si bien pretende dar cuenta del suceder mismo del presente, su montaje, las interrupciones en la continuidad de las imágenes, le impiden volver visible el movimiento de la villa. Contreras (2018) sostiene que la mediación televisiva estructura *La villa* (que considera parte del «ciclo televisivo» de Aira); sin embargo, nuestra lectura muestra que la construcción narrativa y los materiales precarios de la novela se encuentran en la lógica de las prácticas territoriales de la villa en el contexto de la crisis. La televisión, por su parte, conforma una de las tramas que confluyen en la villa —la aceleración de los sucesos no comienza con la televisión, sino con la entrada en el relato de la proxidina, que sale de la villa—.

La luz, que delimita la villa del afuera, merma a medida que hacia dentro de la villa proliferan las casillas. Luces y casillas establecen así una relación inversamente proporcional, división interna a la villa, que se divide de sí misma en una periferia iluminada y un interior oscuro lleno de casillas¹⁵, que hace de la villa un espacio de luz y visibilidad heterogéneas. A diferencia de la planificación racional urbana en forma de damero —una cuadrícula de calles en red que permiten la circulación continua—, la villa suprime las calles transversales para ahorrar espacio y multiplicar las casillas, que se apilan hacia el centro. Cada calle —todas trazadas en ángulos de cuarenta y cinco grados con respecto al límite de la circunferencia— tiene una dirección única que conduce a un lugar distinto de la villa. Mientras que la luz identifica a la villa y las configuraciones de luces a sus calles, las casillas distinguen a sus habitantes: «lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias» (Aira, 2001: 76). Miniaturas frágiles e improvisadas construidas por sus habitantes con materiales precarios, que pueden hacerse y deshacerse fácilmente o abandonarse, los cubos de estas viviendas artesanales están, como las luces, «dispuestos al azar en una gran improvisación colectiva» (Aira, 2001: 188). El derroche de luz se

<15> En la periferia de la villa hay perros que buscan comida: «nadie les llevaba el apunte; ni notaban su existencia» (Aira, 2001: 37). Estos perros ocupan un lugar análogo al de los cartoneros en la ciudad.

reemplaza por la simplicidad de las formas de las casillas. Pero la villa obedece al inconsciente, donde lo simple tiene un valor y una función distintos a los de la ciudad, terreno de la vigilia:

Las formas simples son muy intelectuales o abstractas en la vigilia, pero en el sueño son simplemente prácticas, utilitarias. Y este anillo inabarcable 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 (Aira, 2001: 188-189).

Al final de la novela, buscando la proxidina Cabezas entra a una casilla, pero no encuentra nada detrás de la puerta. Mejor dicho, *sale al afuera*; la casilla no es una puesta en abismo (el adentro de un adentro), sino una *puesta en afuera*: pura fachada sin interioridad ni profundidad, que exhibe el «mecanismo de la desdiferenciación» de la isla donde el adentro no se distingue del afuera: «era parecido y distinto a la vez: afuera, pero también adentro» (Ludmer, 2020: 135; Aira, 2001: 193). En simultáneo, Maxi sueña dentro de una casilla en el enorme catre que los pobladores de la villa le han fabricado para dormir. El sueño conforma otra zona de indistinción entre el adentro y el afuera. Así como las casillas son un adentro y afuera sin interioridad, el sueño de Maxi está desplegado en la villa, a su vez entregada a los sueños, «que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas» (Borges, 1956: 77)¹⁶. Esta indistinción de las casillas y del sueño de Maxi resulta análoga a la posición que los cartoneros ocupan en la ciudad; rige también el territorio de la villa —adentro y afuera de la ciudad—; y es lo que introduce la proxidina, droga de la contigüidad inducida que *pega todo con todo*¹⁷. La proxidina forma una red que acerca espacios, discursos y personajes y, al mismo tiempo, funciona como procedimiento narrativo que reúne las distintas líneas argumentales en la villa, las pone en un plano de igualdad en el que ya no se distinguirían; la novela misma está compuesta según este principio de indistinción. Es este el peligro que, ante las cámaras de televisión, el llamado al orden y la seguridad pública de la nación de la Dra. Plaza intenta conjurar, sin advertir, sin embargo, que aquello que desea mantener separado —la villa, la proxidina, el camino de extravío y el sueño— su propio discurso lo mezcla y superpone (Aira, 2001: 198)¹⁸.

Los habitantes de la villa producen dos prácticas espaciales, una sobre las luces y otra sobre las casillas, que definen la resolución de la novela. Por un lado, así como construyen sus casas y los carritos, previendo que Maxi se queda dormido a la entrada de la villa, fabrican un catre plegable a su medida y montan un operativo para dejarle reservada una casilla. Práctica calculada y previsor que pone en juego la hospitalidad y el cuidado, crea las condiciones para el sueño en la villa. La otra práctica conforma una solución, posible y lógica (tal como lo postula el género policial), adoptada sobre la marcha de los acontecimientos para la protección de Maxi: los habitantes de la villa desplazan la configuración de las luces. Giro de la villa y

<16> En este sentido, se podría leer el territorio de la villa a partir de las dos leyes principales del sueño establecidas por Freud (1979): el desplazamiento y la condensación, la metonimia y la metáfora (Lacan, 2014).

<17> En términos de Contreras (2001), se trata de un efecto de continuidad del procedimiento.

<18> Lo que recuerda los efectos de superficie del lenguaje analizados por Deleuze en la paradoja de Crisipo: «Si dices algo, esto pasa por tu boca; dices un carro, luego un carro pasa por tu boca» (2013: 32).

de la trama de la novela, movimiento de rotación que las asimila a una calesita, territorializa por literalización la metáfora de la *rueda de la Fortuna*, quebrando el tópico capitalista que distribuye lugares sociales en dos estratos interdependientes —uno *alto* y otro *bajo*— para igualarlos en un único plano: «todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar a ras del suelo» (Aira, 2001: 195).

La instalación de luz eléctrica y la construcción de las casillas constituyen prácticas espacializantes que conectan a la villa y reúnen a sus habitantes. Lo que estos tienen en común no reside en un presunto sustrato natural, biológico o preindividual invariante; en la novela, lo común no está dado, sino que surge como consecuencia de las prácticas de invención e improvisación colectivas, un saber hacer, un modo de hacer con la precariedad que permite *arreglarse* con las cosas (como Adela que «siempre se las arregla») en las circunstancias históricas y sociales de la crisis (Aira, 2001: 182). Aunque utilitarias, las prácticas no se limitan a «vivir nada más», esto es, a la mera supervivencia o reproducción de la vida (Aira, 2001: 84). Según Ludmer (2020), los sujetos de la isla urbana se encuentran en una posición a la vez interior y exterior a las divisiones y esferas sociales modernas (clase, partidos políticos, familia, nación, etc.): aquellos «se construirían para borrarlas y mezclarlas y por eso se cargarían de una politicidad que, como la categoría de ficción, no está totalmente definida porque también se encuentra afectada por la desdiferenciación general» (Ludmer, 2020: 158). Es decir, la isla iguala por un fondo común a sus habitantes y, por lo tanto, el sentido político de sus prácticas resultaría ambiguo —determinable en un sentido político tradicional¹⁹—. Sin embargo, en nuestra lectura lo común surge a partir de las prácticas del espacio de los habitantes de la isla; por lo tanto, si lo común es una consecuencia de las prácticas, ya es intrínsecamente social, político e histórico. En otros términos: el sentido político de las prácticas no es una consecuencia de la desdiferenciación, sino que esta se produce como un efecto de las prácticas, cuyo sentido político permanece abierto e indeterminado. Las prácticas del espacio, con su sentido político ambiguo, son las que hacen posibles los cruces o la disolución de las fronteras sociales; ellas son las que están en condiciones de producir comunidad.

Hablamos de una identificación, una mutua solidaridad entre las prácticas de escritura y las del espacio, entre la literatura y el territorio. *La villa* plantea una diferencia entre la práctica del espacio de la ciudad y la de la villa, que se traduce en una distinción entre dos literaturas. Porque el caminante que recorre la ciudad es acechado por «fantasías de fachada», conjeturas acerca de la existencia de una riqueza oculta detrás de las casas; escondidas en miniaturas interiores, trabajadas en sus detalles por el ocio, que «actúan como prismas de la perspectiva general» al operar sobre la luz —la reflejan, refractan, descomponen— y producir visibilidad (Aira, 2001: 34). En cambio, en la villa las luces están desplegadas afuera y las casillas forman un pliegue que no distingue entre interior y exterior, sino que,

<19> Si bien Ludmer habla de igualación biológica, preindividual y postsubjetiva, al final del capítulo, cuando se refiere a las ambiguas prácticas «políticas» de la isla, debe reintroducir la categoría de sujeto, puesto que no es posible hablar de politicidad de las prácticas (se entienda esta como se la entienda) sin presuponer alguna instancia de agencialidad subjetiva: la isla urbana «es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades [...] sus sujetos serían entidades externas-internas» (2020: 157-158).

debido al hacinamiento, adentro de las casillas hay más casillas. Aquí el valor no se encuentra detrás de lo visible, sino en otras formas de riqueza: la potencia de invención colectiva, un saber hacer que pone en juego habilidades creativas que multiplica el espacio. Este contraste entre la práctica del espacio de la ciudad y el de la villa delimitan, en la novela de Aira, dos estéticas, dos literaturas con sus formas de valor contrapuestas: por un lado, una literatura basada en la estricta demarcación entre el adentro y el afuera, cuyo valor reside en la elaboración de miniaturas ocultas que se potencian por sus detalles y se sostienen por el carácter necesario que adoptan sus relaciones internas; lo que se conoce como literatura autónoma moderna. En tanto práctica diferenciada de la vida, en líneas generales para esta concepción de la literatura el texto conforma un artefacto autorreferencial cerrado, construido y sostenido en base a la rigurosidad de las relaciones formales internas de la trama —la concatenación rigurosa de causas y efectos y la remisión de sus detalles—²⁰. Por otro lado, una literatura de construcción y materiales precarios, de improvisaciones frágiles, que confía en la potencia de invención que se deja llevar por el azar, la contingencia, la casualidad, donde el adentro puede ser también un afuera, porque adentro y afuera ya no se distinguen con nitidez. Una literatura, en suma, que se adhiere a las prácticas que organizan el territorio, a la lógica de las adaptaciones súbitas y las habilidades creativas con las que los habitantes de la villa no solo sobreviven a la precariedad de la crisis, sino que también inventan nuevas posibilidades de vida en un pliegue de la crisis neoliberal.

La novela de Aira no solo se distingue de la literatura moderna, sino también de la mediatización televisiva. Si bien al final el relato adopta una lógica televisiva, la reproducción de sus mecanismos pone en evidencia su funcionamiento. Entre la televisión y la escritura de Aira existe una diferencia fundamental: mientras la televisión «nunca se equivocaba porque era la acción misma», la escritura de Aira confía en la *potencia del error* —que es la del inconsciente— se vale del error en una fuga hacia adelante de invención e improvisación (Aira, 2001: 168-169). La televisión no consigue dar cuenta de las prácticas en el territorio, ni del sueño de Maxi ni del suceso que define la trama de la novela, el desplazamiento de las luces de la villa: «en este caso se había dado, y nadie se enteró. Fue de lo único de lo que no pudo informar la televisión» (Aira, 2001: 195)²¹. Aquello que resulta imperceptible para las cámaras de televisión, que la villa constituye un territorio móvil en continuo desplazamiento —al igual que los cartoneros y Maxi—, es una literatura en un pliegue de la vida, como la de Aira, la que se encuentra en condiciones de captarlo.

<20> A grandes rasgos, la concepción autónoma asigna a la literatura el papel de producir una totalidad imaginaria que reúna la dispersión de fragmentos característica del mundo moderno capitalista como también la no menos imaginaria resolución de las contradicciones sociales.

<21> En este sentido, en «Sobre el arte contemporáneo» Aira (2016) plantea una competencia entre la obra artística y su reproducción técnica en términos de la paradoja de Zenón. Siempre hay un resto, aunque sea mínimo, de la obra que se sustrae a su reproducibilidad. Así como Contreras lee en el realismo de Aira un «mínimo desplazamiento de lo “típico”», habría que decir que en la novela de Aira incorpora la mediación televisiva, pero plantea en relación con ella un mínimo desplazamiento (2018: 45).

Bibliografía citada

- AIRA, C. (1991): *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, C. (2000): «La nueva escritura», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8, 165-170.
- AIRA, C. (2001): *La villa*, Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, C. (2016): «Sobre el arte contemporáneo» en *Sobre el arte contemporáneo*, Barcelona: Penguin Random House, 11-55.
- AIRA, C. (2004): *Las noches de Flores*, Barcelona: Penguin Random House.
- BORGES, J. (1956). «Nathaniel Hawthorne» en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Sur, 59-80.
- CHEJFEC, S. (2002): «Sísifo en Buenos Aires», *Revista Punto de Vista*, vol. XXV, 72, 26-30.
- CONTRERAS, S. (2001): «César Aira: relato y supervivencia», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, 9, 119-133.
- CONTRERAS, S. (2018): «En torno al realismo» en *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario: Nube negra, 33-57.
- DE CERTEAU, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Historia de Estudios Superiores de Occidente, I.
- DELEUZE, G. (2013): «Segunda serie de paradojas, de los efectos de superficie» en *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 28-34.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2003): «1837 - Del ritornelo» en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 317-358.
- DERRIDA, J. (1994): «Firma, acontecimiento, contexto» en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 347-372.
- FOUCAULT, M. (1984): «De los espacios otros», FADU Uruguay, <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>, [31/03/2021].
- FREUD, S. (1979): *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, IV.
- GAGO, V. (2014): *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- HARDT, M. y Negri T. (2002): «La multitud contra el imperio», *Observatorio social de América Latina*, 7, 159-166.
- LACAN, J. (2014): «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud» en *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI, 461-495.
- LUDMER, J. (2020): *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RANCIÈRE, J. (2010): «Las paradojas del arte político» en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 53-84.
- RODRÍGUEZ, F. (2017): «César Aira y la novela de la crisis», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 70, 2, 179-195.
- ZIBECCHI, R. (2008): *Territorios en resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*, Buenos Aires: La vaca.