

HETEROTOPÍAS: IMAGINACIÓN POLÍTICA Y ESPACIO EN PIGLIA Y AIRA

*José Ramón Ruisánchez Serra**
University of Maryland

PALABRAS CLAVE: ARGENTINA, POSDICTADURA, ESPACIO, IMAGINACIÓN POLÍTICA, AMISTAD

En este trabajo, exploro dos maneras en que se presenta la conciencia heterotópica en la narrativa argentina de la década de 1990. La formulación se puede leer también a la inversa: de qué manera las cualidades narrativas de los textos de la posdictadura construyen el desdoblamiento heterotópico de sus geografías. En cualquier caso, hay que localizar esta conciencia relacionándola específicamente con el periodo posdictatorial y, de hecho, con el segundo momento dentro de la posdictadura; cuando la onda expansiva del gozo democrático-capitalista cobra conciencia de que está compitiendo contra la urgencia reconcentrada del trabajo de luto y la formación de la memoria obscena del Proceso.

Me interesa precisamente el momento de crisis de esta tensión. Esto es, el momento dentro de esta segunda fase, cuando deben contestarse dos preguntas esenciales: ¿debemos prolongar indefinidamente el luto, y, por tanto, convertirlo en una melancolía —ambiental, nacional— como la única, perpetua tensión posible con los supuestos placeres del mercado? Y, en segundo lugar, ¿cómo —si es necesaria una proyección utópica aunada a la conciencia distópica del pasado— formar las políticas de

* joserra@wam.umd.edu

José Ramón Ruisánchez Serra

la amistad, las eróticas de la ciudadanía, la nueva ética de la representación y de la nacionalidad, cuál o cuáles son los futuros núcleos afectivos, los centros de un proyecto común? Estas preguntas deben, desde luego, examinarse a la luz de los posteriores desastres del mercado y el sistema democrático, desde la ventaja posicional que nos ofrece nuestro presente. Pero también deben pensarse desde el presente de la producción textual: un presente lleno de fantasmas que divide cada uno de los lugares del mapa —nacional y de las ciudades— en un ahora (posdictatorial) y el entonces (dictatorial), desdoblándolos, y obligándolos a ser suplementarios.

Si el Proceso viola todos los espacios y convierte cada casa en virtual casa segura al tiempo que la convierte en una virtual casa violable por la penetración del espionaje y la irrupción policiaco-militar, la posdictadura genera un aura alrededor de cada casa como posible casa vigilada-violada: en la posdictadura lo inmediato está también, siempre, infinitamente lejos —en el más allá obscuro de lo que realmente sucedió y no podemos negar, pero tampoco logramos recordar-decir por completo—, la curación del espacio parece imposible, su escisión irreparable, todo lugar es también otro lugar: heterotopía. En mi lectura del espacio sigo a Foucault, quien acuñó el término, que funciona en dos sentidos. Foucault afirma que “the heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (25), y agrega más adelante: “heterotopias are most often linked to slices of time —which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies” (26). El lugar dividido en lugares que a su vez son tiempos: el lugar dividido en lugares también *por* tiempos diferentes.

Ahora bien, debemos leer la heterotopía no sólo desde su primera formulación foucaultiana, sino desde la reformulación extremadamente productiva que Giorgio Agamben propone, rebautizándola estancia, en la que libera todos los poderes metafóricos del concepto. Agamben no sólo piensa los espacios en el sentido más pedestre y habitable del término, sino que incluye en su definición todo tipo de espacios: textuales, mentales, emocionales y, por lo tanto, salta de la geografía a la topología.

Hay un segundo aspecto en el que Agamben resulta productivo al definir el territorio que la estancia permite explorar de la siguiente manera:

Heterotopías: imaginación política...

La topología, que se expresa a tientas en el lenguaje de la psicología, fetichistas y niños, “salvajes” y poetas la conocen desde siempre; y es en esta “tercera área” donde debería situar su búsqueda una ciencia del hombre que se hubiera liberado verdaderamente de todo prejuicio decimonónico. Las cosas no están fuera de nosotros, en el espacio exterior medible, como objetos neutrales (*objecta*) de uso y de cambio, sino que son por el contrario ellas mismas las que abren el *lugar* original a partir del cual puede únicamente hacerse posible la experiencia del espacio exterior medible, es decir que están ellas mismas prendidas y comprendidas desde el comienzo en el *topos outopos* en el que se sitúa nuestra experiencia de ser–en–el–mundo. La pregunta *¿dónde está la cosa?* es inseparable de la pregunta *¿dónde está el hombre?* (112; énfasis en el original)

La lectura de Agamben produce ese lugar fantasmático que no es enteramente intrasubjetivo ni rigurosamente externo, esto es, nos muestra que la dualidad de la heterotopía es productiva: implica una tercera área umbral donde la presencia del yo es obligatoria. Una tercera área que puede ser leída como lo que algunos pensadores han denominado frontera (Walter Dillmann), zonas de contacto (Mary Louise Pratt) o “en medio” (Homi Bhaba); prefiero, no obstante, las elecciones léxicas de Agamben y Foucault, porque no sugieren de manera obvia bordes entre naciones (aunque no las excluyan) y, por lo tanto, permiten un pensamiento íntimo y omnipresente, a nivel ciudad, de la heterotopía, lo cual, como se verá, resulta sumamente importante en los textos más interesantes del periodo posdictatorial. Pero, sobre todo, por el lugar predominante que se le otorga al yo como lugar y determinador de lugar, como motor de los cambios en un mapa que no está nunca fijo, sino que funciona como territorio perpetuamente móvil.

Finalmente, al convertir el espacio en una lógica, en figura permite el salto de una topología a una tropología y leer, en sus espacializaciones, las estrategias textuales que vertebran las dos novelas de las que me ocupo: *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, y *La villa*, de César Aira. En el primer caso, nos encontramos con una actualización sumamente lograda de la alegoría; en el segundo, con su abolición paródica. En ambos se usa el mismo mapa: Buenos Aires es el marco que circunscribe las heterotopías de ambas ficciones.

1. El luto interminable

La ciudad ausente es el ejemplo más logrado de ficción alegórica producido en las últimas décadas, por lo tanto, hay que explorarla en dos sentidos: no sólo a manera de reconocimiento de sus logros, sino como una aproximación necesaria a las limitaciones que implícitamente acepta como parte de su pacto de escritura.

En *The Untimely Present*, el libro que contiene el mejor análisis sobre *La ciudad ausente*, Idelber Avelar parte naturalmente de la revisión que el joven Walter Benjamin propone de la alegoría. Contra la simplificación romántica aún prevalente en el momento de su análisis, Benjamin postula la alegoría como un tropo capaz de producir y preservar la condición heterotópica del presente, mostrando un paisaje donde las ruinas de lo sustituido —el pasado— no desaparecen: inocultables, asoman por todas partes, y niegan que el proceso de modernización, la abolición del tiempo pasado, sea total.

Estas ruinas que la alegoría usa como materia de sus emblemas, apunta Avelar, tensan en la ficción posdictatorial el complaciente olvido total del mercado y a su lógica de sustitución metafórica, y las obligan a revelar accidentes —ruinas— que violentan su eficiente tersura superficial (3-17).¹

Avelar considera atinadamente *La ciudad ausente* como una alegoría sumamente compleja que apunta en dos direcciones a la vez: la del luto y la de la promesa, el recuerdo y la utopía (108). Lee el territorio de la ciudad como el lugar “where the state exercised its control by inserting artificial memories, depriving subjects of their past” (109), enfrentada una máquina luctuosa–amorosa creada por Macedonio Fernández para preservar de alguna manera a su amada Elena Objeta, constituye “the only clandestine possibility of circulating [oppositional] narratives” (108) —lo cual, por supuesto, sigue los planteamientos teóricos que el propio

¹ Aunque debe agradecerse la potente reactivación del tropo de la alegoría en *The Untimely Present*, vale la pena señalar que no sucede lo mismo con el de la metáfora, que Avelar deja funcionar tácitamente de acuerdo con sus definiciones más simples y, como veremos más abajo, clausura las posibilidades de pervertir la manera del mercado con su propia lógica metafórica hacia la que apuntan, por ejemplo, Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, o Gilles Deleuze desde textos como *Proust y los signos*.

Piglia ha repetido en ensayos y entrevistas—; centralmente el de “las dos máquinas de producir ficciones”. Así, se nos revela el espacio de la ciudad como una heterotopía: como el espacio (textual) donde dos versiones de la Historia compiten por la hegemonía. Una esconde y trata de uniformar, la otra es proliferante y excava en busca de mostrar, de enfrentarse, a los horrores múltiples de la verdad.

La novela puede leerse en dos direcciones: no sólo hacia la interioridad de la máquina, rumorada al principio y con cuyo monólogo cierra el libro; sino también como un seguimiento del proceso mediante el cual la máquina produce estas narraciones —por lo tanto, puede leerse *La ciudad ausente* como una oposición maquínica, entre el aparato del estado y su exterioridad necesaria: la máquina de guerra museificada, siguiendo los términos sugeridos por Deleuze y Félix Guattari (434-527)— y, al mismo tiempo, las disemina, disolviendo su autoridad conforme la onda narrativa circula por (constituye) la ciudad. Esta erosión del origen resulta sumamente importante para completar el proyecto de luto en la especificidad que Avelar acertadamente le atribuye:

The accomplishment of mourning work demands above all a desubjectifying gesture, an escape from the prison house of the proper name, an act that ultimately displaces mourning away from egological boundaries into the realm of collective memory. *La ciudad ausente*'s crucial rhetorical operation is the identification of the apocryphal and the collective, that which is apocryphal belongs to all. However, the truly apocryphal is never affect free; on the contrary, it is itself a function of the singularity of an affect. (135)

Me parece que aunque, en efecto, se puede reconocer un matiz utópico a ese proyecto de luto colectivo, en que el sentimiento individual explota en un afecto social, es imposible o, por lo menos, insatisfactorio pensarlo como fuente (única) para un proyecto deseable, para una utopía cabal.

Es relevante, por ejemplo, la erótica de la novela: Piglia cancela todo proyecto amoroso como futuro. La única erótica válida es retrospectiva; en ese sentido, hay una cancelación de los afectos interpersonales —sustituida por el afecto transpersonal de la máquina— que parece insuperable, e incluso, en este caso, la única dirección del flujo es hacia el pasado: sólo desde allí brilla como una aurora hacia los conciudadanos, pero nunca de manera individual, en el presente o como futuro deseable.

José Ramón Ruisánchez Serra

Aunque Avelar ignore este aspecto en su lectura, esto no quiere decir que esté completamente equivocado, sino lo contrario: el silencio en su interpretación subraya los límites de *La ciudad ausente* en cuanto a la hondura que posee como receptáculo de imaginación política, en tanto alternativa no inmediata; muestra hasta dónde alcanza a llegar el desdoblamiento —ausente— de la ciudad.

Entonces, si se trata de una competencia por apropiarse el pasado, nos encontramos frente a lo que, en palabras de Svetlana Boym, podríamos llamar una oposición entre dos tipos de nostalgia. “Restorative nostalgia puts emphasis on *nostos* [casa] and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance” (41). No es que el estado totalitario renuncie por completo a la memoria, al contrario: busca instaurar —en la novela incluso mediante prácticas de intervención biocibernética— una memoria que cree un discurso de continuidad lógica absoluta desde un mítico pasado fundacional hasta el presente infinito del neoliberalismo; una casa–nación que al mismo tiempo es prisión, manicomio y un museo directamente opuesto al que propone Piglia como locus para la máquina. Esta casa de la nostalgia restauradora aparece representada dentro del “Museo Policial”:

El comisario jubilado terminó encerrado en su casa del barrio de Flores, atacado por el mal de Parkinson, sin dormir, insomne, aterrorizado por los posibles atentados terroristas, por la posible venganza de los anarquistas torturados, encerrado en su casa, con la puertas y las ventanas enrejadas y un complicadísimo sistema de espejos que le permitían vigilar desde una silla de ruedas, con la que se deslizaba por las habitaciones, simultáneamente todos los ambientes de su casa, reflejados en los espejos inclinados en los ángulos del techo y en las puertas, ver toda la casa en una sola visión y también el parque y la entrada. (160-161)²

Atrincherada en su panoptismo, esta casa inevitablemente es una estancia llena de fantasmas secretos, infestada por las hordas del pasado.

² El comisario es Lugones, hijo del poeta, quien no está de más recordar, acabó defendiendo la supuesta pureza de la lengua frente a la invasión impura de la inmigración. Esto es, defendiendo la casa–nación frente a otra mutación en heterotopía, la lingüística.

Esta casa es la cárcel de su poseedor. En ella, el tiempo es el presente, el pasado y los posibles futuros que aterran al comisario.

En el museo de la nostalgia reflexiva, en cambio, ésta no sólo se crea exhibiendo las figuras de las ficciones de la máquina —produciendo huellas tangibles, necesariamente incompletas, pero alegóricamente cargadas, de un pasado ofrecido como apócrifo, y por lo tanto, apropiable de forma directa, listo para recibir la energía libidinal de quien lo visita, como observa una vez más de manera atinada Avelar (123-24)—, sino que el museo, a su vez, constituye una literalización de lo que en la obra literaria de Macedonio Fernández no es sino una figura (alegórica), y por lo tanto, ofrece un puente hacia el espacio intertextual que, al mismo tiempo, invita (en vez de tratar de evitar) al afuera.³

El mayor problema de los proyectos signados por la nostalgia es, por supuesto, el peligro de caer en la trampa de la melancolía que define mejor que nadie Agamben:

[...] la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada* es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. (53; cursivas en el original)

Como revela la lectura cuidadosa de lo que propone Agamben, la melancolía entraña invariablemente el ingrediente afectivo, y esto es fundamental, porque es precisamente lo afectivo el rasgo que distingue las historias de la máquina de los otros apócrifos: los estatales. Por lo tanto (aunque en el caso del Macedonio personaje la pérdida sea real), cuando se colectiviza el luto, el objeto irrecuperable puede resultar inexistente y, por ello, pasar del objeto de la historia al de la teología.

³ Vale la pena observar que estas ficciones producidas por la máquina son, a su vez, parte del índice de otros libros del propio Piglia. Véase *Cuentos Morales*, donde aparecen “El gaucho invisible”, “La nena”, “Los nudos blancos”, “La grabación”, “La isla”, que en la advertencia se atribuyen a la máquina de *La ciudad ausente* (7). Esto es, el museo lo incluye en su archivo parcial de la literatura argentina.

José Ramón Ruisánchez Serra

Boym señala que en el caso de la nostalgia reflexiva la existencia real y actual de la casa que produce la nostalgia es casi indiferente de hecho, agrega que esta nostalgia está “perpetually deferring homecoming itself” (49).⁴ En resumen, lo que quiero decir es que es sumamente fácil desviar el proyecto del luto, que debe producir un cierre, para convertirlo en una nostalgia, a su manera gozosa, que disfruta su propia capacidad de disentir frente al presente, un presente que en realidad la utiliza, obligándola a asentir en lo esencial.

Más allá de esto, mi crítica más importante al proyecto narrativo de la memoria como luto dentro del periodo posdictatorial no proviene de su perpetua tendencia melancólica o de su posible estacionamiento en la nostalgia, sino de un cuestionamiento radical del triunfo del proyecto del luto. ¿Qué significa que triunfe la memoria? ¿Qué sucede si, como sucedió con la matanza del 68 en México, y al parecer sucederá en los casos del Cono Sur, la versión que sobrevive es la que se construye desde abajo, la del cuerpo sin órganos de los muchos? ¿Qué significa el triunfo de Antígona? No uso la figura de Antígona gratuitamente, ya que el mismo Avelar se la apropia como encarnación heroica de la memoria contra el olvido. Elena y la máquina que sirve como monumento a su memoria son figuras ant(i/a)gónicas al estado en el mismo sentido: son capaces de producir un discurso prácticamente indiferenciable al de éste en cuanto a sus reglas, pero radicalmente opuesto en sus contenidos y consecuencias. La figura de Antígona me interesa especialmente a la luz de la brillante relectura que realizó Judith Butler en 1998. El centro de su argumento es que:

the distinction between symbolic and social law cannot finally hold, that not only is the symbolic itself the sedimentation of social practices but the radical alterations in kinship demand a rearticulation of the structuralist presuppositions of psychoanalysis and, hence, of contemporary gender and sexual theory. (19)

Antígona, en tanto hija de Edipo y Yocasta, representa un ejemplo inmejorable de este cambio radical en la estructura del parentesco (su

⁴ En una comunicación personal, Svetlana Boym me ha señalado precisamente el riesgo de la “teología radical” como último fin melancólico de buena parte de la teoría contemporánea.

padre es su hermano) espacializable por el umbral entre la vida y la muerte —heterotopía radical— que Antígona ocupa durante toda la obra, y que no deja de recordar, de manera escalofriante, a esas víctimas en segundo grado de la Operación Cóndor: los hijos de desaparecidos entregados a familias de militares para que los criaran.

Una de las maneras de comenzar a responder las interrogantes planteadas por la encarnación heterotópica de Antígona, es hacerlo desde el breve ensayo de Jaques Derrida sobre las condiciones del perdón. Pensémoslo de la siguiente manera. Si la escritura de una Historia2 —como llama Dipesh Chakrabarty al relato contrahegemónico de lo que no puede compre(h)enderse en las maneras de la historiografía liberal a lo que escapa a la contingencia actual de lo simbólico, en el planteamiento de Butler— triunfa y puntualiza a la Historia1 llenándola de monumentos funerarios —tropos donde la Historia1 no puede sino tropezar— conmemorando las muertes infames que fueron mantenidas en secreto durante el Proceso, ¿no sienta con ello las bases del perdón? ¿Si el olvido resulta imperdonable, el monumento al recuerdo, la ruina preservada no es también, al mismo tiempo, la condición de un perdón histórico? Derrida plantea el centro de la problemática de la siguiente manera: “Forgiveness is not, *should not be*, normal, normative, normalising. It *should* remain exceptional and extraordinary, in the face of the impossible: as if it interrupted the ordinary course of historical temporality” (32). La base de esta excepcionalidad radica en la aporía de que lo único que merece o, más bien, necesita del perdón es lo imperdonable, lo perdonable está ya, desde su definición misma, perdonado (32).

Esto es, traduciendo el pensamiento de ambos a una sola formulación: si lo (im)perdonable es aquello que interrumpe el curso de la temporalidad de la historia, lo (im)perdonable es el acto de Antígona, pero también aquello que lleva a Antígona a su acto. Lo imperdonable es también, como afirma Derrida siguiendo a Jankélévitch y a Hanna Arendt, aquello para lo cual no poseemos métodos suficientes de castigo (37). Es esto lo que produce el desajuste, la imposibilidad de cerrar la grieta, la honda herida que lo imperdonable produce.

La tumba en la que se interna y suicida Antígona al final de la obra, el museo clausurado donde la máquina no cesa de funcionar, no es sólo la suya o la suya y la de su ¿hermano?, sino constituye la espacialización de un cambio irreversible: el reajuste posedípico hacia el que nos urge

José Ramón Ruisánchez Serra

Butler: el ajuste posdictatorial al que no podemos acceder exclusivamente mediante el trabajo de luto. La tumba es también un umbral hacia un régimen simbólico posterior, es la heterotopía incurable que no podemos mirar solamente como la exteriorización de la cripta interna, del mensaje críptico que surgió durante el trabajo de luto (Avelar 8), sino que requiere de un trabajo estancial, utópico, que las novelas llamadas de la posdictadura han sido incapaces de realizar hasta hoy.

II. La utopía idiota

En un principio, podría parecer sorprendente elegir un texto tan relativamente simple —cuando lo comparamos con *La ciudad ausente*— como *La villa* como posibilidad de continuar su proyecto. Sin embargo, es precisamente porque Piglia logra cancelar su propio proyecto archívico, que resulta necesario un cambio de registro para fundar una nueva búsqueda que intenta cancelar a su vez el modo que culmina en Piglia: un proyecto posalegórico. La relativamente poca crítica en torno a la obra de Aira subraya con frecuencia su vocación “vanguardista” —siguiendo declaraciones del propio Aira—, aspecto cuya validez en sí no discutiré, pero que me interesa en cuanto exige una genealogía diferente a la de Piglia, quien clama para sí la herencia canónica de la literatura argentina y europea, mientras que Aira prefiere una extrema heterodoxia que le permite inventar de otra manera.

Se puede leer el título de *La villa* como una parodia de la seriedad dramática de *La ciudad ausente*. Quizá el desdoblamiento sólo se produce por la proximidad. Voluntario o no, el gesto de Aira es una buena puerta de entrada hacia su lectura. Lo demuestra Francine Masiello, quien ha leído a Aira, creo que antes que nadie, con extraordinaria comprensión de sus posibilidades de activación política. Vale la pena analizar, aunque sea someramente, el contexto de su lectura, que parte de un reconocimiento de labores previas —centralmente la de Beatriz Sarlo y Nelly Richard— en los proyectos posdictatoriales de sus países. Sobre todo en la de Sarlo reconoce el privilegio del fragmento, rasgo común, cabe agregar, de otros pensadores educados por la desconfianza posmoderna frente al gran relato de, por ejemplo, la Historia¹, entre los que destaca el grupo inclinado a la recuperación de los poderes de la alegoría:

Heterotopías: imaginación política...

Yet [se pregunta Masiello] is the fragment sufficient? My plan is to present the conditions for a reflection on alliance through critical thinking, to argue the ways in which art and literature do not cultivate the (gendered) margin simply for effects of scandal, but instead take these representations to reconsider our contemporary crisis, thereby leading one to the workings of the social whole. In this respect, the fragment or the microspace defended by certain voices of continental philosophy is not in itself forceful enough to recruit this desired insight; instead what propels us is a constant longing for completion, a totalizing logic that links universal and particular forces both within the text and through the symbolic registers of a social whole. (13)

Existen potentes vínculos entre el proyecto de Masiello y la lectura radical de Butler en cuanto a la posibilidad de desestabilizar el orden social (simbólico) para reestablecerlo de manera distinta. Me interesa, sobre todo, la función que adquiere el texto (literario) en Masiello: “the cultural experiment provokes forms of thinking that move toward alternative frameworks for apprehending social forms” (13); Masiello no sólo parece detectar la madurez política necesaria para (re)comenzar un pensamiento total en conversación con las críticas posmodernas, sino que nos ofrece lecturas de obras donde este proyecto ya comenzó a gestarse.

Es en este donde que el uso que Masiello hace de la obra de Aira abre posibilidades de lectura sumamente importantes. Para ello, una de sus operaciones críticas más importantes es describir su separación de todo un bloque de narrativa alegórica. En Aira, el sistema de representación muestra cómo:

[...] allegory locks the text in a subordinate role with respect to some earlier level of meaning. It also prevails on mass agreement regarding the way in which meaning is structured. As in the stagnant aspect of the relationship between original image and its copy, it leaves us in a hall of dead repetitions without hope of conceptual advance. Nothing is ever accumulated, no profit is gained; at best, we are left with the trials of art and aesthetic experimentation. (98)

Aunque esta descripción parece olvidar de más de una manera el delicado trabajo de problematización que se ha realizado siguiendo los

escritos de Benjamin, no se trata de un abuso de Masiello, sino del producto de una serie de prácticas que Aira pone en juego en sus novelas: “Aira preys upon our expectations of representation; he plays with concepts of likeness and identity, and the correlation between verisimilitude and literary form. When carried to their logical conclusion, these linkages are explained as acts of faith, similar to the draws of religion” (101).

Hay que visitar *La villa* con este modelo posalegórico en mente. A semejanza de *La ciudad ausente*, parece tratarse de una novela de penetración progresiva en el espacio misterioso donde se ubica un (el) núcleo narrativo de la contrahistoria, o la Historia². En este caso, en lugar de la máquina en el museo, se trata del centro oscuro, desconocido, de una villa⁵ incorporada al tejido urbano tradicional en forma de inevitable suplemento (cuya peligrosidad es parte de la actividad narrativa a la que invita). El éxito de esta penetración, empero, difiere en las dos novelas marcando su primera diferencia. Mientras que, como hemos visto, *La ciudad ausente* —como sus intertextos joyceanos— logra vulnerar la exterioridad material de su máquina para darnos a probar sus más íntimos flujos, en *La villa*, incluso en los capítulos finales de revelación apocalíptica,⁶ el centro de la villa atrae una multitud de hipótesis sin lograr ya no aceptar una, sino siquiera eliminar otras; la villa concierta a su alrededor construcciones epistemológicas paralelas que no la resuelven, es una literalización de los dos espacios que existen en el pensamiento de Deleuze: el estriado de sus calles y el liso de su núcleo incognoscible. Vale la pena entonces indagar sobre la especificidad espacial de la villa. ¿Se trata de una heterotopía? Si lo es, ¿por qué no puede ser leída alegóricamente? ¿O bien se trata de una heterotopía que se puede leer de forma alegórica, pero justamente el tratamiento textual, los usos de este espacio, derrotan la propuesta de integración a una economía de esta naturaleza? Si es así, ¿qué tropología domina *La villa*?

⁵ Resulta interesante el hecho de que la villa ya no se llame “villa miseria” o “villa de emergencia”, con lo que desactiva las acotaciones económicas y, en cambio, hace permanente la transitoriedad que se les supuso en el pasado. Debo esta observación a Carina Fernanda González.

⁶ La revelación apocalíptica como cierre de las novelas de César Aira es una constante de su obra. Especialmente típicas me parecen las de *El sueño* y *Congreso de literatura*. Sin embargo, este procedimiento no es sino una pantalla pirotécnica para borrar los muchos cabos sueltos, por decirlo a la manera tradicional, que quedan libres en el texto.

Heterotopías: imaginación política...

Una vez más, encuentro una valiosa indicación, de hecho dos, pero que deben ser leídas en conjunto, en la lectura de Masiello. Hablando acerca de las instituciones que aparecen en *Cómo me hice monja*, señala que aparecen varios, si no todos, los espacios de disciplina estatal, pero que ello sucede para subrayar el hecho constante que las novelas de Aira “draw us to the sites of conflict between the personal experience and the state, announcing to each other their utter incompatibility” (100). Antes de pensar la villa como polo negativo, casi exacto, a estas instituciones donde la pedagogía busca uniformar la experiencia, me interesa añadir una segunda observación:

Individuals, Aira appears to tell us, go consistently in search of coherence, seeking alignment between the spoken and printed word, between past and present narration as a way to constitute themselves as “authentic” subjects and establish continuity in history. Yet can we achieve a pure subjectivity without signs of prior modeling? Is absolute authenticity possible? Can we eradicate the past and still retain an identity in the present? (102)

Para comprender del todo la tensión fundamental en *La villa*, necesitamos reflexionar acerca de la opacidad de la historia, del individuo y el espacio en tanto un sistema; no como un bloque que rechaza todo esfuerzo, toda indagación, sino como un juego imposible armado en cierta medida sobre el teorema de la indeterminación: la indagación de cualquiera de los temas del conocimiento rinde frutos, pero sólo en su propia especificidad. Si se hace, por ejemplo, un intento cartográfico, éste puede ser exitoso. Sin embargo, mientras más se sabe de las características de este espacio —como individuo o como sujeto histórico— más desconcertantes resultan los datos recibidos de esta exploración.⁷

A primera vista, parecería que la misma tensión está en el plano original de *La ciudad ausente* —y por tanto, buena parte de las ficciones alegóricas de la posdictadura— donde las diferentes versiones de dos máquinas compiten entre sí. Sin embargo, no es así. En el sistema de

⁷ Debo el inicio de esta reflexión no a Francine Masiello, sino a Mary Louise Pratt, quien señaló el trabajo de opacidad en *La villa*, durante una sugerente charla en New York University, en la conferencia “Ante la ley” en abril del 2003.

Piglia, una vez que el personaje opta por la versión “correcta”, o bien, suplementa la Historia1 con la Historia2, hay un progresivo enriquecimiento de su coherencia, logra ser un (pos)ciudadano del espacio (pos)nacional. O, si lo decimos usando las figuras de la economía del luto: una vez que el individuo descifra el acertijo críptico y marca el mapa de la ciudad con los monumentos de la otra historia, la Historia2, por fin puede acceder a la capacidad de orientarse. Esto es, la revelación de la ciudad en tanto mapa heterotópico de sí mismo, en tanto espacio heterocrónico produce la epifanía del tercer espacio del que habla Agamben en el que la fijeza se destruye para siempre y el orden es un producto de la convivencia del lugar del individuo.⁸ Sin embargo, el precio de esta nueva comprensión es una inmovilidad irrebasable.

En el sistema heisenbergiano de Aira, en cambio, la imposibilidad de la alegoría debe compensarse de alguna otra manera. En este sentido, tenemos que interrogar el estatuto epistemológico de Maxi, el protagonista de *La villa*.⁹ Debo agregar que Maxi no sólo es el protagonista; además resulta el triunfador de la novela, y creo que este término, tan cercano a la elección léxico–afectiva del libro de autoayuda, se ajusta precisamente a este muchacho: hijo de familia acomodada, fisicoculturista y nictálope en vías de analfabetismo. Maxi resuelve uno de los grandes problemas del mundo de Aira mediante su profunda idiotez —uso el término pensando en su sentido griego original: el que se sume hasta las últimas simas de su individualidad— que, paradójicamente, le permite reemerger a nuevas posibilidades de socialización.

Así, no se debe tomar el término idiota a la ligera ni cargarlo por completo de negatividad, piénsese en el príncipe Myshkin de Dostoyevski. De hecho, esta idiotez es una encarnación humana del más interesante de los procedimientos de Aira: su redescubrimiento y uso del *art–trouvé* como encarnación de la ética: ética encontrada, formulada por un cuerpo. Maxi es un idiota porque asume sus limitaciones en el mismo sentido que no puede actuar de noche: no sólo padece ceguera nocturna,

⁸ Se puede, en efecto, traducir estos términos por el cambio de *lieu* a *space* en la terminología sugerida por Michel de Certeau (*L'invention* 172-175).

⁹ Laura Demaría ha sugerido acertadamente que la novela se desarrolla en dos sistemas: el seguimiento de Maxi villa adentro, y el complicado relato de las implicaciones de todos los demás.

sino que, como un bebé, necesita dormir cuando deja de haber luz. En ambos casos, muestra que está ciego a un área posible de la experiencia, es incapaz de acceder a los goces (y miserias) de la “alta cultura” incluyendo, centralmente, las sutilezas de la Historia (1 o 2 lo mismo). Digamos que, posiblemente, Maxi es mejor resumen de los terrores de quienes tenemos aún alguna esperanza de contraatacar las dictaduras sonrientes del mercado. Quién mejor que él —adinerado y hermoso, joven y desmemoriado— para posar de místico universo en la era global.¹⁰ Sin embargo, y aquí reside la tensión más interesante de Maxi, se trata también de alguien profundamente bueno. Su bondad no proviene de un neorusseauismo que asuma una inocencia original, sino de que Maxi actúa según lo que llamo *ética del cuerpo*. “Max Weber posed the question [nos recuerda Foucault]: If one wants to behave rationally and regulate one’s actions according to true principles, what part of one’s self should one renounce?” (224) A lo que me refiero entonces con la ética del cuerpo es a una renuncia distinta, a la de la inteligencia en su sentido racionalista, para privilegiar otra bondad, la que proviene de hacer lo que uno hace bien:

Las caminatas al atardecer habían empezado a fines de verano por varias causas conjuntas. Una era que a esa hora arreciaban las discusiones entre la hermana y la madre, y los gritos llenaban la casa. Otra, que *su cuerpo había adquirido una necesidad de acción*, y a esa hora hacía sonar una especie de alarma. Iba al gimnasio a la mañana, desde que lo abrían hasta el mediodía. Después del almuerzo dormía una siesta, tras la cual miraba televisión, hacía algunas compras, estaba en la casa... Esas largas horas de inactividad le pesaban, de modo que se la hacía imperativo volver a ponerse en movimiento. (Aira 12-13; énfasis mío)

Como se ve, Maxi no planea, se obedece. Su procedimiento es completamente lo opuesto a las listas que aparecen en los escritos autobiográficos de Benjamin Franklin, modelo del muchacho que construye metódica, conscientemente al ciudadano que habrá de ser. En Maxi, son la desestabilización del sistema de relaciones familiares y la

¹⁰ Escribo estas líneas cuando el más probable modelo de Maxi en el mundo, Arnold Schwarzenegger, ha asumido la gubernatura del estado de California, en una derrota más de la inteligencia frente a la televisión y el cine comerciales.

del cuerpo, dissociado de la *mens*, quienes poseen la agencia: ordenan y lo llevan a encontrarse a los cirujas y ayudarlos a mover sus carros cargados con los desechos del capitalismo tardío.¹¹

La anécdota —que como sucede invariablemente en las novelas de Aira, explora los límites donde la trabazón entre credibilidad y causalidad-casualidad se disloca (o si permanece viable es sólo gracias a la simpatía de quien lee)— tiene su origen en la ética del cuerpo y se desarrolla debido a que Maxi acepta el mundo como un *ready-made*.

Mucha de la crítica intenta leer a Aira desde la vanguardia, posición con que el mismo Aira ha simpatizado en repetidas ocasiones.¹² Me interesa esta posición en tanto nos ofrece una posibilidad de lectura del espacio urbano desde la ética del cuerpo planteada en *La villa*. Centralmente, por los poderes del *ready-made*.

No es este el espacio para rehacer la historia que lleva al gesto duchampiano, sino para pensar lo que sucede después de que se propone un urinal como pieza de museo. La repetición del atrevimiento, la infinita escalada de atrevimientos desde entonces son intentos deleznable de mantener la existencia del espacio sagrado que se suponía destinado al arte, como prueba de manera brillante Slavoj Žižek (25-28). Lo único que queda es aceptar uriniales en los museos, pasar, digamos, del *ready-made* al (*al*)*ready-shown*; esto es, el marco, el museo mismo, se convierte para siempre en parte de la obra, en la misma medida que la desacralización del museo ensancha para siempre los contenidos potenciales de ese mismo marco. Esta simbiosis es evidente si pensamos las salas del museo como estancias, donde el espacio y sus contenidos están siempre determinándose mutuamente.

De esta manera, para los posduchampianos la actitud museográfica —y por ende extramuseográfica, ya que el museo es el lugar construido para conservar la sorpresa— excluye el shock. Maxi, por supuesto, no es precisamente el producto de una *educación* posduchampiana, sino una criatura cuya *esencia* es posduchampiana, una invención posducham-

¹¹ Laura Demaría ha señalado agudamente que estos carros no son vehículos escriturales, como los que Borges lee con tanta atención en su *Evaristo Carriego*. De hecho, no están escritos, sino son en sí, escritura en estado de *ready-made*: citas cargadas de citas.

¹² En un artículo reciente, Eva Verónica Barenfeld hace un buen resumen de las perspectivas críticas desde las que se ha leído la obra de Aira, agregando, como contribución propia, la del realismo como artificio.

piana. Por lo tanto, para Maxi, el shock es impensable. Se deja llevar por su cuerpo, y admite las irregularidades de la cartografía urbana, admite la diferencia como lo verdaderamente común, y es en ese sentido que Maxi cimienta una nueva totalidad.

Maxi es, de alguna manera, una encarnación potente en su imperfección de la posfamilia antigónica cruzando la marea alta del mercado, la posibilidad de quizá perdonar o, sin perdonarla, aceptar una convivencia entre las ruinas y la nueva ciudad, incluyendo los núcleos de su futuro cambio, más allá del pasado atroz y el anodino presente domado. Maxi representa, por lo tanto, la posibilidad erótica de curar el espacio, haciendo el bien desde la parcialidad admitida de nuestro conocimiento. El espacio para Maxi es siempre sólo el tercer espacio, no hay un espacio abstracto que no lo incluya —abolida la cartografía, queda sólo la posibilidad topológica— que no esté determinado por las cosas, por su cuerpo (y por la ética única de este cuerpo). Lo inquietante, de nuevo, es que Maxi no deja de ser un idiota, que su poshumanidad no es, de ningún modo una suprahumanidad, que no rebasa, digamos, los encantos fantasmales de la máquina de *La ciudad ausente*.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Barenfeld, Eva Verónica. "César Aira: Realismo en proceso." *Especulo* 23 (3 de junio de 2003). http://www.ucm.es/info/especulo/23/c_aira.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Certau, Michel de. *L'invention du quotidien I'arts de faire*. Ed. Luce Girard. Paris: Folio, 1990.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Trad. Mark Doodley y Michael Hughes. London: Routledge, 2001.

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trad. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- _____. *Ethics: Subjectivity and Truth*. Ed. Paul Rainbow. Trad. Robertt Hurley *et al.* New York: New Press, 1997.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, [1992] 2003.
- _____. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Zizek, Slavoj. *The Fragile Absolute*. London: Verso, 2000.

D. R. © José Ramón Ruisánchez Serra, D. F., enero–junio, 2006.