

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

***Performance y espacios urbanos en La Villa de César Aira***

Marina Ríos

Un joven robusto, algo introspectivo, sin premeditación decide comenzar una actividad diferente: ayudar a trasladar carros y bolsas pesadas a los cartoneros de la zona del bajo Flores. Esta acción, improvisada, ejecutada por el personaje de la novela *La villa*<sup>1</sup> elijo interponerla a la noción de *performance* como un dispositivo de lectura que interactúa con los procedimientos específicos de escritura en la narrativa aireana.

De modo sucinto diré que la *performance* es una práctica que ubica, ante un público reunido, cuerpos en acción. Los orígenes de esta manifestación se remontan a culturas precedentes cuyas *performances* funcionan como actos de transmisión de memoria e identidad<sup>2</sup>. Asimismo, los estudios o la mirada sobre la *performance* cultural o estética cobra su relevancia, a lo largo del siglo XX, a partir de la experimentación con la pintura y la cultura expandida de artistas que recuperaban técnicas vanguardistas de principios del siglo.<sup>3</sup>

Es claro que la *performance* como ejecución, ritual, acto de transmisión, se remonta a culturas lejanas en el tiempo o antiguas, mientras que, las vanguardias tanto históricas

---

<sup>1</sup> César Aira, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2006. Todas las citas de *La villa* corresponden a esta edición. Entre paréntesis, en todos los casos, indico el número de página.

<sup>2</sup> Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

<sup>3</sup> Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone. 1986. Cabe destacar que parte de la crítica ubica los comienzos de la *performance* a partir de las vanguardias. Diana Taylor fue una de las primeras críticas que coloca al origen de la *performance* en los rituales, en las danzas o en eventos culturales de pueblos o comunidades tanto remotas como actuales en el tiempo. Me parece importante destacar estos dos orígenes, por un lado, no perder de vista el origen al que alude Taylor y por otro, retomar el rol que tuvieron las vanguardias para crear estos eventos ya que muchos son resignificados en la literatura contemporánea.

como estéticas, pusieron en escena una serie de *performances* que atrajeron la mirada de muchos artistas y teóricos del campo cultural sobre todo a mediados de siglo XX. A su vez, muchas de ellas también funcionan como rituales, actos de transmisión, etc. Por ello, la noción de *performance* a la vista de los estudiosos o teóricos del arte se puede ubicar con mayor énfasis por estos años. Como el concepto *performance* resulta un término complejo, cabe aclarar que cuando me refiero a dicha noción incluyo dos aspectos: por un lado, actuaciones, rituales, escenificaciones tanto culturales como estéticas que se puedan reconocer en un texto literario y por el otro, como un dispositivo metodológico que permite ingresar desde una perspectiva transversal a los textos literarios. En un sentido metodológico, estudios recientes consideran *performance* como un término complejo, en el que no tiene equivalente en español y que su carácter plurisignificativo ofrece una zona de ventaja a la hora de considerar este concepto que trasciende el campo inter o multidisciplinario para pensar en un posdisciplinario. Entonces, para una parte relevante de la crítica actual, *performance* implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y modo de intervención en el mundo<sup>4</sup>.

En la novela *La villa* de César Aira, este concepto interviene a partir de dos cuestiones: la primera tiene que ver con cierta inclinación del escritor en su forma de producir el relato que simula una escritura improvisada, inmediata, en una suerte de constante movimiento, cuyo narrador tiende a disgregarse de la diégesis hasta que finalmente se encauza hacia un suceso o conjunto de eventos específicos. Para ello, recupera procedimientos semejantes a los utilizados por las vanguardias como, por ejemplo, la incorporación del autor en la obra, la transposición de un lenguaje artístico a otro, la auto-ficción, la yuxtaposición o montaje entre un tema y una forma, el collage. El segundo momento, se relaciona con que esa escritura se encauza estrepitosamente hacia una cadena de acciones o acontecimientos que nuclea el relato y lo convierten en una escena, un espectáculo insólito, una presentación que, por lo general, involucra a uno o más cuerpos.

---

<sup>4</sup> Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Op. Cit.*

Parte de la crítica ha señalado que la escritura de Aira utiliza procedimientos asociados a las vanguardias y, por lo tanto, a la improvisación y a la acción. Dos atributos, por cierto, ligados a la *performance*. Teresa García Díaz expone:

Resultaría equivocado afirmar que la escritura de César Aira es producto de la escritura automática (...). En primer lugar, porque la novela es un género refractario por naturaleza a estos procedimientos. La novela, y cualquier género narrativo, requieren de un enorme esfuerzo de construcción, premeditado y con dirección, lo que parecería anular una posible aplicación de estos procedimientos. Sin embargo, al igual que ha hecho todo el arte contemporáneo con la herencia de las vanguardias, no se trata de su aplicación estricta, al pie de la letra sino su traslado a otro contexto, al interior de las reglas de otro género (...) sucede con la literatura de César Aira: por muy experimental e innovadora que sea respeta en términos generales las reglas narrativas de la novela, pero se sirve de los procedimientos de las vanguardias.<sup>5</sup>

En la novela de Aira el énfasis de dichos procedimientos se relacionará con lo que Sandra Contreras<sup>6</sup> denomina “reinención del proceso artístico”, es decir, aquello que garantiza la posibilidad de seguir narrando. Desde este lugar, me posiciono para leer la novela como una suerte de *performance* en una doble perspectiva. Por un lado, como tópico porque desde la trama emerge una escena, una presentación que de alguna manera actúa como *performance* estética y/o cultural y por otro, porque la novela aglutina una serie de procedimientos que crean una historia que “está sucediendo”.

Para introducirnos en esta doble visión, me ocuparé de dos momentos diferentes de *La villa* (2006); un primer momento que se relaciona con la ocupación del personaje Maxi quien es protagonista en la primera mitad del relato, y un segundo momento, en donde atenderé a la descripción de los espacios por los que circula el personaje, principalmente la villa y sus contornos. La conjunción de la acción de Maxi y su derrotero por la villa pautarán los vínculos de la narrativa con el concepto de *performance*.

---

<sup>5</sup> García Díaz Teresa y J. Pablo Villalobos, “Para leer a César Aira”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.), México, Universidad Veracruzana, 2006. Páginas 147-148.

<sup>6</sup> Contreras, Sandra, “César Aira: vueltas sobre el realismo”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.), México, Universidad Veracruzana, 2006.

## Ritualización de una conducta

Maxi es el protagonista de la novela durante la primera mitad. Es un joven de veinte años que decide, durante sus caminatas del atardecer, ayudar a los cartoneros a transportar el peso de aquello que buscan en la basura. El narrador de la novela cuenta:

“Lo hizo por casualidad, naturalmente, al cruzarse con un niño o una mujer embarazada (no recordaba cuál) sin poder mover casi una enorme bolsa, que él tomó de sus manos sin decir nada y levantó como si fuera una pluma y llevó hasta la esquina donde estaba el carrito.”  
(11)

El carácter “improvisado”, “espontáneo” de Maxi es un rasgo que varios personajes de Aira poseen y que reenvían a la tematización en torno al procedimiento de escritura, es decir, aquello que los personajes hacen es una decisión del momento, como si el narrador escribiera aquello que el personaje decide ejecutar. Este efecto, permite teorizar dentro del relato mismo acerca de los procesos de invención que Aira desarrolla mientras se cuenta esa historia. Es una forma de crear cierta ilusión de concomitancia entre el presente enunciativo y el narrativo. El efecto es simular una suerte de escritura automática, fortuita, que transcurre a medida que el autor la inventa. Tema y procedimiento se funden, se yuxtaponen y se incorpora a la trama principal de la novela. Aquello que se pretende azar, invención espontánea es un juego que el escritor propone al lector, es parte de este mecanismo narrativo que invita a la precipitación de la diégesis. El narrador relata:

“Iba eufórico. No podía creer que hubiera resultado tan fácil; no se detenía a pensar que en realidad todavía no había resultado nada. Pero los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes. Después de todo, después de tanto pensarlo (o no pensarlo, que era lo mismo) la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada. Después de tanto pensarlo, de tanto prometerse que no lo haría al azar del impulso o las circunstancias, había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo.

Y a la vez sentía que era fruto maduro de su más lenta y cuidadosa deliberación. Y también lo había improvisado.

O era contradictorio, o había que redefinir el término “improvisación”. Siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar. Pero si uno hace una cosa por un impulso, o porque le da la gana, o directamente sin saber por qué, de todas maneras es uno el que la hace, y uno tiene una historia que lo ha llevado a ese punto de su vida; y entonces, lejos de no haber pensado ese acto, no podría haberlo pensado más: lo ha estado pensado cada minuto desde que nació.”

(104) (énfasis mío).

Pareciera que el concepto de improvisación ya no es el que parece, tanto el azar, como la improvisación son un artificio que abren un interrogante: si la novela es un género

refractario natural a ciertos procedimientos como explica Teresa García Díaz<sup>7</sup>, ¿Cómo leer este funcionamiento al interior de la novela? Claro está que ya no podemos leer como se leía a las vanguardias.

A partir de esta improvisación por parte de Maxi, él tendrá una nueva ocupación. Esta acción repetida una y otra vez, con variaciones -puesto que no siempre ayuda a la misma familia- puede leerse como una partitura de gestos que se encauzan a una conducta reiterada. Para poder leer la actuación de Maxi como una suerte de *performance* introduzco una definición desarrollada por Richard Schechner<sup>8</sup>. Para él, la *performance* significa acción que nunca se da por primera vez, significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces”<sup>9</sup>. Es decir, *performance* es “conducta realizada dos veces”<sup>10</sup>. Tal como lo establece la novela, “improvisación” ya no significa “sin pensar”, “espontaneidad” sino que forma parte de un impulso corporal que se convierte en acto y en partitura de movimientos pero que siempre está como potencia en el cuerpo.

Ahora bien, Maxi repite su acción con diversas variaciones, no tiene un patrón establecido, y su ejecución reiterada funciona como una conducta restaurada. Para Richard Schechner: “La conducta restaurada está allí afuera, lejos de mí; está separada y, por tanto, se puede trabajar en ella o modificar aun cuando ya ha sucedido.”<sup>11</sup>. Esto significa que el yo puede actuar en otro o como otro; la conducta restaurada ofrece a “individuos y grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser”<sup>12</sup>. En este caso, tenemos una escritura que se pretende performativa y por eso, si leemos toda la novela como una suerte de *performance*, la novela se presenta como una ejecución estética que a la vez engloba una actuación cultural, que es el hábito reiterado de Maxi. Si tenemos en cuenta el contexto de producción de la novela, 2001, año de crisis político-económico-social en Argentina, no encontramos con una posibilidad de representación acerca de los sucesos del contexto histórico de producción. Quiero decir, la historia de Maxi, su partitura

---

<sup>7</sup> Op. Cit.

<sup>8</sup> Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.). En *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

<sup>9</sup> *Ibidem*, página 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, página 36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, página 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, página 39.

de movimientos, viene a restaurar desde lo ficcional aquello que el sujeto colectivo pudo desear haber sido y que no fue. En este caso, una forma de proximidad entre el sujeto de clase media y el emergente cartonero. Esta repetición es la que dará a la *performance* su fuerza simbólica y reflexiva. Tal como mencionamos anteriormente, Schechner propone otra característica para pensar la *performance* (tanto estética como cultural) y es que la conducta en estas acciones son conductas restauradas: El narrador de la novela dice:

“...En el fondo lo que pasaba era que nadie se había puesto a buscar la utilidad social de Maxi, y él la había encontrado por sí mismo, sin buscarla, llevado por el azar de la ocupación del tiempo.” (24)

Dos cuestiones aparecen en este fragmento, la primera tiene que ver con esta incertidumbre con la que el texto se queda acerca de cómo interpretar la acción de Maxi ya sea desde los propios personajes o bien desde el lector. La invisibilidad de los cartoneros se diluye porque Maxi, personaje que padece de ceguera nocturna, los detecta, los percibe y busca una forma de involucrarse. La segunda, el narrador resalta la acción impulsada por “azar” que lo promueve a ubicarse en un plano social que antes no estaba. Cuando pienso en el “azar” lo hago pensando en un procedimiento vanguardista que Aira tiene en cuenta. Graciela Speranza para analizar lo que ella denomina “El efecto Duchamp” en Aira, recupera un breve texto del escritor publicado en 1998 en el que expone la importancia de inventar procedimientos por sobre obras literarias, de allí Speranza esgrime:

“La literatura de Aira, en efecto, puede ser leída positivamente como la puesta en práctica de este programa de acción en el continuo de las artes, mediante una transposición literaria del procedimiento central de Cage y Duchamp: el azar.”<sup>13</sup>

A lo establecido por la crítica, añado que justamente-el *happening* realizado por Cage en 1952 titulado “untitled event” fue uno de los sucesos artísticos más influyentes en las artes en general y que dio paso a lo que luego se conocerá como

---

<sup>13</sup> Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2007. Página 308.

*performance*. Cierta sutiliza esboza César Aira al retomar la idea de azar e indeterminación de las vanguardias. Si lo que importa es la creación del procedimiento por sobre las obras artísticas, entonces, esa idea de azar debe ser re-considerada, re-leída. Improvisación y azar no es un acto único de espontaneidad. Es la puesta de un impulso, una potencia contenida en el cuerpo que se integra en un todo (la acción de Maxi y sus efectos) en un momento específico. Por ello, esa acción es performática como también lo pretende el procedimiento escriturario de Aira.

### **Espacio urbano, espacios hallados**

María Laura González<sup>14</sup> recupera el concepto de “espacio hallado” elaborado por Richard Schechner para pensar en aquellos lugares que son intervenidos por un tipo de arte performativo pero que no son escenografías destinadas a esos fines. En este caso, un espacio hallado podría ser la villa y el barrio. Maxi utiliza el barrio de Flores y la villa para comenzar su recorrido. Cuando Maxi llega hasta la zona observa cómo es aquel lugar, podemos decir que no sólo aparece la posibilidad de ser alguien más (conducta restaurada) sino que además, el espacio de la villa y sus contornos se configura como lo que Foucault denominó una heterotopía. Es decir, el espacio de la villa convive con otro lugar: la ciudad, los barrios aledaños, como por ejemplo, “el barrio de las casitas”. Foucault (1966) esgrime:

“Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles.”(revista fractal)

El caso es que no hay compatibilidad entre la ciudad y la villa, son zonas que prácticamente se excluyen entre sí y en donde las relaciones sociales se configuran de manera diferente. Maxi es el sujeto individual que puede funcionar como enlace entre estos dos espacios. Y

---

<sup>14</sup> González, María Laura, “Dialéctica visual en el espectador-transeúnte: performance urbana, heterotopía y percepción.” En *Búsquedas y discursos*, Pelletieri Osvaldo (Dir.). Buenos Aires, Galerna, 2010.

tanto el narrador como Maxi, observarán el espacio de la villa desde un espacio distinto. Otra óptica, otra perspectiva:

“Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes. Lo que sí, parecía un desperdicio de espacio, en contraste con el ahorro furioso del mismo elemento al que obedecía todo lo demás (...) De hecho, era tanta la avaricia del espacio que sorprendía que hubiera “calles”, aun tan delgadas como habían quedado. Pero una planificación racional ahorra espacio multiplicando las calles, no suprimiéndolas. Una prueba estaba ahí cerca, en el Barrio Municipal, o “de las casitas”, que atravesaban para llegar a la villa. En él las manzanas tenían treinta metros de ancho nada más (...) Ahora bien, en la villa las calles estaban separadas por cuarenta o cincuenta metros, y si las casillas que daban a ellas tenían, como podía suponerse, un máximo de cinco metros de fondo (la disponibilidad de materiales las hacía pequeña por necesidad), ¿qué había entonces entre el fondo de una casilla y el de la correspondiente de la calle siguiente? La respuesta no podía ser sino: más casillas.” (33-34)

Maxi al principio observa desde cierta distancia los límites de la villa, quiere mirar pero cree que las familias tienen pudor de hacerlo ingresar, luego piensa que es porque lo ven dormido y decide alargar sus siestas para permanecer más tiempo despierto. 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, es demasiado “señorito” y por eso, no le permiten el ingreso. El caso es que la descripción del espacio se presenta desde una disposición geográfica exótica, distinta y por tanto, creativa. Hay una descripción prácticamente estética. La representación de la villa está ligada a la invención:

“Era absurdo sostenerlas en una villa miseria, de acuerdo, pero en el fondo de la pobreza, en la radical supresión de dinero, se esbozaban otras formas de riqueza: por ejemplo, habilidades. Ya la manipulación de la electricidad señalaba en esa dirección. Y nadie sabía qué habilidades creativas podía tener gente que provenía de lugares muy distintos del mundo (...)” (25)

Lo mismo ocurre cuando el narrador se detiene en cómo Maxi observa los carritos:

“Ahora, era otra cosa (el aspecto del carro). 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 un cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupe de ella. ( 26)



El narrador describe estos carritos y Maxi, los observa de cerca como si fuesen objetos cotidianos puesto a funcionar en el arte. Los mira como si fuesen *ready-made*.<sup>15</sup> No se trata sólo de la descripción de la villa y los carritos dentro de una narración en términos convencionales sino de la construcción de un espacio y de un relato que se impone como invención, como artificio. De repente, la villa de Aira nos conmueve por su puesta estética, los carritos de los cartoneros son un *ready-made* surrealista dentro de una lógica realista. Hablar de *ready made*, de Duchamp, de vanguardias, de azar, indeterminación, es de alguna forma implicar la noción de *performance*, aquella que se vincula con las vanguardias históricas y estéticas. Lo performático radica en el tópico, en el procedimiento y en la yuxtaposición de ambos elementos que construyen el relato aireano.

### **Conducta restaurada y espacio hallado**

María Laura González a partir de un análisis que realiza de un colectivo de arte que interviene el espacio público en la década del '80 establece:

“... una estética dialéctica se hace manifiesta, en la que el tiempo y el espacio se nos vuelven protagonistas. Pasado y presente confluyen y se yuxtaponen entre lo invisible y lo visible cotidiano (...) podríamos establecer que cada intervención urbana apela cuestiones del pasado y dicha puesta en relación “sin ser hegemónica ni contra-hegemónica” tiene la capacidad de rememorar el acontecimiento y actualizarlo.”<sup>16</sup>

Entonces, la novela de César Aira aglutina una serie de procedimientos ligados a una escritura, rápida, “improvisada” al mismo tiempo que tematiza estas cuestiones para presentar un conjunto de escenas que se pueden leer desde la lente metodológica de la *performance*. En este caso, y en su doble naturaleza de tema y forma, la partitura de movimientos que despliega Maxi constituyen una *performance* y fija la restauración de una conducta relacionada con un contexto histórico puntual: la crisis del 2001 a través de su intervención en un espacio, que se constituye como heterotópico. Finalmente, el dramaturgo Ngugi Wa Thiong’o en su artículo “actuaciones del poder: la política del

---

<sup>15</sup> Cf. Speranza, Graciela, *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Buenos Aires, Anagrama, 2006.

<sup>16</sup> González, María Laura, Op. Cit. Página 112.

espacio de *performance*”<sup>17</sup>, propone que el espacio es un espacio de acción desde el cual tanto el artista como el Estado establecen su relación con la sociedad y representan su modelo de nación. El estado define, delimita y regula el espacio y restringe así el acceso de artistas e intelectuales, a la vida pública. Entonces, intervenir el espacio, genera una mirada opuesta a la institucionalizada: en este caso, la visibilidad de la villa. Y en simultáneo, la escritura de Aira representa la villa desde una propuesta creativa, de invención, la escritura interviene el espacio y re-coloca un modo de representación desde una escenografía heterotópica que restaura una conducta.

## **Bibliografía**

Alonso, Rodrigo, “La ciudad-escenario: Itinerarios de la *performance* pública y la intervención urbana”, *Jornadas de Teoría y Crítica*. La Habana: VII Bienal de La Habana, 2000.

Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone. 1986.

González, María Laura, “Dialéctica visual en el espectador-transeúnte: performance urbana, heterotopía y percepción.” En *Búsquedas y discursos*, Pelletieri Osvaldo (Dir.). Buenos Aires, Galerna, 2010.

César Aira, *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

Contreras, Sandra, “César Aira: vueltas sobre el realismo”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.), México, Universidad Veracruzana, 2006.

---

<sup>17</sup> Ngugi wa Thiong’o, “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.). En *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Foucault, Michel, *Utopías y Heteropías*. *Revista digital Fractal*. Rodrigo García (traducción).[ 1966], Última consulta: 04/04/2013.

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

Ngugi wa Thiong’o, “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.). En *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Pitol, Sergio, “Lo que dice César Aira”. En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.), México, Universidad veracruzana, 2006.

Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.). En *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.