

El efecto Duchamp

por Luz Rodríguez Carranza
(Universiteit Leiden)

RESUMEN

En una literatura en la que ha desaparecido el valor y los fantasmas perdieron consistencia, el lenguaje es un ready made de clichés. Algunas novelas actuales, sin embargo, han merecido el epíteto de “verdaderas” (Jarkowski 2008) o “auténticas” (Lemus 2004). La magia ha regresado, y los narradores, aunque sus relatos sean inconclusos, indiferentes e incluso frívolos, interpelan al lector como los grandes realistas (Lukács 1971) porque el efecto de los textos es indicial. Señalan —con brutalidad o con delicia— el desfase entre lo que se dice y lo que se hace o lo que se deja de hacer. Nombran así, con palabras comunes y sin ninguna distancia, deseos singulares: los suyos y los nuestros (Aira 1988: 59).

Palabras clave: ready made - indexicalidad - realismo - estereotipo - potlatch

ABSTRACT

In a literature in which values have disappeared and phantasms have lost their consistency, language is a ready made of clichés. Some contemporary novels, however, have earned qualifications such as “truthful” (Jarkowski 2008) or “authentic” (Lemus 2004). The magic has returned and the narrators, although their narratives may be incomplete, indifferent and even frivolous, address the reader in a manner similar to the great realists (Lukács 1971) because the effect of these texts is indexical. With brutality or delight, they all point to the asynchronicity between that what is said, what is done and what is no longer done. With common names and without any distance, they thus give a name to singular desires: theirs and ours (Aira 1988: 59).

Keywords: ready made - indexicality - realism - stereotype - potlatch

Espectros

En noviembre de 2008 se inauguró en Buenos Aires el nuevo edificio de la Fundación Proa.¹ El evento había creado grandes expectativas en los medios artísticos, no sólo por el carácter excepcional del edificio, sino sobre todo por presentar la primera muestra individual de Marcel Duchamp en América Latina, que reunía 130 obras suyas. El catálogo de la exposición, a su vez, se propuso completar “la valorización del ‘Efecto Duchamp’ para el arte y la cultura de nuestro tiempo” (Filipovic y otros 2008, contratapa) y la directora de Proa afirmaba que “En esta primera década del siglo, Duchamp es una referencia *ineludible* para pensar nuestra contemporaneidad” (Rosenberg 2008; el énfasis es mío).

Dicho de otro modo, esta vez con Gonzalo Aguilar, Duchamp se encuentra ahora “hasta en la sopa” (2008: 8), y se ha vuelto una fuente de autoridad y legitimación. Lo mismo podría decirse en México después de la exposición *An unruly history of the ready made*, de la Fundación Jumex en septiembre del mismo año. En la crítica, si bien el libro de Pablo Oyarzún —*Anestésica del Ready Made* (2000)— circuló entre especialistas, la publicación casi simultánea de *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*, de Raúl Antelo, y de *Fuera de campo* de Graciela Speranza constituyó, a fines de 2006, un acontecimiento cultural. Por otra parte, los escritores latinoamericanos más experimentales y respetados de principios de siglo mencionan a Duchamp explícita y reiteradamente, incluso en los títulos de sus libros (Aira 1997, Bellatin 2007). La relación entre Duchamp y la literatura la establece también Reinaldo Laddaga (2007) quien sostiene además que “toda literatura aspira a la condición del arte

¹ Ver <http://www.proa.org/eng/information.php>. La exposición Duchamp fue presentada también en São Paulo, dos meses antes por razones de transporte y seguro de las obras. Ver <http://www.proa.org/english/exhibiciones/futura/40anos.html>.

contemporáneo”, y que Bellatin, Aira o el brasileño Noll no están interesados en producir “representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (14).

La distinción de Laddaga es muy estimulante para reflexionar sobre las posibles convergencias contemporáneas del *ready made* con otro espectro muy presente según los críticos (cf. infra): el de un realismo que utiliza imaginarios estereotipados, no sólo en la literatura de venta masiva sino también en la que gana premios literarios o es discutida en los suplementos culturales. El cambio es brusco y sorprendente respecto a la década de los 90, cuando algunos especialistas afirmaban que después de las dictaduras del Cono Sur y de la caída del muro de Berlín, el escepticismo postmoderno y la ausencia de todo pacto realista reinaban en la literatura latinoamericana (Fabry y Logie 2003: 9). Los escritores abogaban desde diferentes perspectivas² por la libertad de volver a la literatura universal y por liberarse de los estereotipos de la que fue y sigue siendo clasificada según un sistema (post)colonial.

El término *dispositivo* alude a Raymond Roussel, y resulta así pertinente recordar la distinción que estableció Jean Ricardou en 1967 entre el realismo primario, que amalgama la ficción y el mundo cotidiano, el de aquellos “a los que hay que repetirles que la palabra cuchillo no corta y que no se duerme en la palabra cama”, y el secundario, en el cual “una ficción forma la narración a su imagen”. La otra cara de este segundo realismo —o tercer realismo—, llamada “maldita” por Ricardou, es el movimiento inverso, el del procedimiento y los *calembours* de Roussel “donde es el contenido el que pasa de cierta manera a parecerse a la forma” (13).

Este “realismo rousseliano” puede reconocerse en las novelas de Aira —lo han explicado tanto él como sus críticos, cf. infra—, pero lo que es evidente además, en sus novelas y en muchas otras que no tienen nada de experimentales, es que los significados y sus valores, a fuerza de bifurcarse y multiplicarse, *desaparecen*. La mayoría de los textos que utilizan sin ningún complejo los estereotipos realistas y naturalistas no establece con ellos ninguna distancia —ni crítica modernista ni parodia postmodernista—, lo que provoca reacciones contradictorias en la crítica. Por un lado, son *indiferentes* a cualquier valor (Drucaroff 2006 y Ludmer 2007) o *apáticos* (Lemus), ya no sugieren ninguna interpretación, ninguna comprensión que las relacione con un solo marco conceptual. Por otra parte —y esto es lo sorprendente— críticos exigentes como Beatriz Sarlo y Aníbal Jarkowski (Argentina) o Rafael Lemus (México), a quienes sería imposible calificar de realistas ingenuos, no vacilan en utilizar la palabra “verdad” (Sarlo 1994: 14, Jarkowski 2008) o “autenticidad” (Lemus 2004).

La hipótesis que me propongo desarrollar aquí es que indiferencia y autenticidad son en estas novelas las dos caras de una misma moneda, así como lo es también la presencia simultánea de Duchamp y del realismo. No se trata de una enésima edición de la querrela entre antiguos y modernos (o modernos y postmodernos), o entre el arte por el arte y la literatura comprometida, sino de un uso creativo —y no melancólico— de fantasmas a los que se les ha perdido el respeto. Lo que “regresa” a mi juicio es la parte maldita de las vanguardias estéticas de finales de los años 20. Me refiero al *don* o al *gasto*, que, como lo indica Bosteels (en prensa), desnuda dos verdades violentas del lazo social: la de la falta de equivalencia, tanto del intercambio económico como de la lógica representacional y la del *potlatch*, el desperdicio del exceso improductivo. Dicho de otro modo, la moneda, tanto en el mercado como en el lenguaje, ya no está en lugar de otra cosa sino que constituye el gasto mismo, o más precisamente, el gasto de lo mismo. Lo violento no es esta verdad, sin embargo, sino la representación que no la asume. El *potlatch* es fiesta y cuando nada tiene sentido, es la verdad —el deseo— quien escribe los libretos.

² Puedo mencionar aquí tres grupos diferentes: el *Manifiesto del Crack*, en México, *McOndo* (antología de cuentos publicada por la editorial Planeta en 1996), y los redactores de la revista *Babel* de Buenos Aires (1989-1991).

Ready made y experiencia (genealogía, 1)

El trabajo del postmodernismo está terminado: los clichés son fantasmas que se han vuelto inconsistentes por sobredosis de sacralización. En este marco de referencia, el *ready made* no exhibe la realidad, sino su moneda, lo que se usó para representarla, que en sí mismo es in-diferente, pero que se puede derrochar en la fiesta de un lazo social verdadero. Ha recuperado así su condición de “máquina soltera” duchampiana y se encuentra en las antípodas de los *collages* críticos del arte y la literatura de los 50 y 60 del siglo pasado. Tampoco tiene nada que ver con las obras testimoniales de los 70, reediciones de los *collages* del diario de guerra de Brecht. Todos ellos recortaban y yuxtaponían fragmentos de textos y de imágenes para lograr distancia y extrañamiento, pero el objetivo era provocar nuevas significaciones aunque quedaran “abiertas” y las completara el lector (Eco 1962). El proceso dialéctico era comprender / no comprender / comprender, una acumulación de actos incomprensibles que producía una nueva comprensión. En las obras que me interesan, en cambio, el proceso es exactamente el opuesto: no comprender / comprender / no comprender. Dicho en palabras de Aira: “el salto a lo incomprensible” (1993a: 31).

El *ready made* también sirvió como método para rescatar la experiencia perdida por la que se lamentaba Benjamin (1997), la que Agamben decretó como definitivamente inaccesible (2007). En Argentina y Brasil se trata de las prácticas que analiza Garramuño en *La experiencia opaca*, aquellas que desde los setenta “desestructuran géneros y subjetividades” (2009: 18): los textos de Lispector, Lamborghini, Guzmán, Saer, Santiago, César. Hélio Oiticica, con su concepto de “existenciatega” es el teórico de estas búsquedas que fueron acompañadas por experimentos corporales: droga, *desbunde*, *curtiçao*, suicidios, muertes precoces: es “la emergencia de otras formas de la experiencia, intensas y no relacionadas dramáticamente con una decantación de saber” (Garramuño 2009: 35), imposibles de reconciliar con cualquier idea de representación.

El parentesco es directo tanto con las obras del colombiano Andrés Caicedo como con las de otros escritores jóvenes latinoamericanos que leyeron intensamente a Salinger en los 60 y los 70.³ En México, las novelas de la experiencia fueron las de la Onda (las de José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz). La Onda —nombrada así por Margo Glantz en 1971— fue, en los años 60, “un fenómeno social espontáneo [que] se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación el resto del país” (Monsiváis 1978: 227). Fue, sobre todo, un lenguaje, el de los jóvenes “jipitecas” —versión “azteca” de los hippies— que, como afirma Glantz, ingresa en la literatura *directamente* (el subrayado es mío). Juan Villoro (1971) sugiere que en América Latina la literatura de los sesenta fue un ejercicio de sustitución de la libertad escamoteada y distingue cuatro características en estas novelas: el punto de vista de un narrador adolescente, el uso del lenguaje coloquial, el de los recursos de los medios masivos de comunicación y, sobre todo, la ruptura con el nacionalismo cultural. Para Glantz fue la segunda —el lenguaje— la que logró la verdadera ruptura. Es un realismo que, a diferencia del tradicional, no implica certezas ni orden, sino precisamente la percepción angustiante y directa del caos de la ciudad de México. Para Victoria Borsó es “una discursividad que casi transforma el lenguaje en un diafragma” (71). Vale decir, en voz: lo libera de la referencialidad, de la obligación de significar. Es, también, la sustitución de la experiencia de la que habla Villoro: el hallazgo de lo indicial.

Lo indicial pertenece también al repertorio crítico de los duchampianos: basta recordar el famoso y controvertido ensayo de Rosalind Krauss (2002) que compara la obra de Duchamp con la fotografía y, sobre todo, su análisis de *Tu m'...*, apócope de *Tu m'emmerdes* (“me aburres” o “me fastidias”), aunque ella prefiere los deícticos *Toi - moi* (“Tú - yo”). La pista es interesante: también habla de lo indicial Sandra Contreras cuando se refiere al realismo de Aira:

³ La traducción argentina de *The Catcher in the Rye* (1951), *El cazador oculto*, es de 1961 (Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, traducción de Manuel Méndez de Andes). Esta traducción del título, dicho sea de paso, responde mejor al sentido del original que *El guardián en el centeno*, literal e incomprensible, que se impuso después de la versión española de 1978.

“una forma indiciaria (registro, no reconstrucción, que deja huellas de una conexión con la realidad)” (2005: 20). Entre la Onda o el *desbunde* y el siglo XXI se interpuso, sin embargo, el desencanto de los 90 y de la experiencia queda poco: con suerte, rastros o nombres. Tanto Krauss como Contreras y Garramuño utilizan el concepto de *indicio* en su acepción de *huella*, la traza de un contacto que alude a una memoria que no pasa por la comprensión. Sin dejar de lado esta perspectiva, que también es duchampiana (Didi-Huberman 2008), me interesa recordar otra acepción del concepto de índice, que no está reñida con la anterior pero que elimina la posibilidad melancólica de una perspectiva basada solamente en el recuerdo, o en el duelo de lo que nunca se tuvo. *Indicar* es también *mostrar, señalar*. En el centro del cuadro que pintó Duchamp, harto de la insistencia de Dreier —*Tu m’...*—, hay una mano con un dedo índice señalando. Laddaga habla de dispositivos de exhibición: yo intento aquí combinar esa idea con las dos acepciones de lo indicial (contacto y señalización), pero sin reconstrucción, como advierte Contreras, sin actitud crítica brechtiana ni duelo postmoderno: sin buscar orígenes de la huella, sino lo que señala hoy, el deseo, el vacío que existe gracias a ella y no detrás de ella.

Ready made y realismo (Genealogía, 2)

En pleno vacío referencial —no solo el que dejaron los desaparecidos, sino también el del exilio y el del fracaso de los relatos autoritarios que ocuparon la historia—, Beatriz Sarlo destaca en 1994 la segunda edición de *Los Pichiciegos* de Enrique Fogwill, escrita durante la guerra de las Malvinas. Lo notable para Sarlo es el extrañamiento absoluto y, al mismo tiempo, la cercanía brutal de una guerra de la que sólo se materializan los objetos necesarios para la supervivencia de un grupo unido por necesidad, no por identidad. Los valores han desaparecido, sólo cuentan los saberes que sirven en el presente. No hay historia, ni mensajes ideológicos: sólo la materialidad cotidiana de los cuerpos. La novela de Fogwill —afirma Sarlo— no quiere demostrar nada, pero “produce esta *verdad* de la guerra de las Malvinas” (1994: 14; subrayado mío). Muchos años después Aníbal Jarkowski retoma los términos de Sarlo: “el efecto de verosimilitud es tan intenso”, declara “que distintos lectores entendieron *Los Pichiciegos* como relato realista”:

Las grandes novelas —*Las palmeras salvajes, El Castillo, Los siete locos*— siempre nos parece que son realistas, no porque respondan a esa estricta categoría del arte sino porque, y más allá de toda evidencia en contrario las sentimos —pido disculpas— *verdaderas* (2008; subrayado del autor).

Miguel Dalmaroni sostiene que fueron las confesiones del ex-capitán Adolfo Scilingo las que produjeron una ruptura porque demostraron que los monstruos no eran sólo los otros — los militares— sino también los civiles que consintieron o colaboraron con ellos. Dalmaroni utiliza la misma palabra que Sarlo: en los relatos sobre la represión a partir de 1995-96 resuena “el momento de *verdad* de las declaraciones de Scilingo que el sentido común de la moral democrática no hubiese querido escuchar” (2004: 160-161; el subrayado es mío). En 2002, María Teresa Gramuglio había analizado a su vez una serie de obras sobre la dictadura que, si bien utilizan técnicas realistas, no se dejan clasificar en las dicotomías conocidas: entre ellas, la primera es *Los Pichiciegos*. En ellas hay “procedimientos propios de la representación realista”⁴ que construyen “un verosímil estricto para una historia inverosímil” (12). La utilización del término “realismo” para definir prácticas muy diversas (las de César Aira en Contreras 2002, por ejemplo) fue el punto de partida de una discusión sobre el tema en Rosario en diciembre de

⁴ Gramuglio enumera: “*Villa* trabaja (de un modo riguroso pero no convencional, como se podrá suponer) con procedimientos propios de la representación realista: la articulación de la historia sobre el orden temporal-causal; las notaciones precisas de nombres, tiempos y lugares; la estabilidad del punto de vista narrativo; el despojamiento de los recursos retóricos que marcan el lenguaje poético. Elimina la ambigüedad, salvo aquella ineliminable que hace de cada destino humano, por inexorable que se lo presente, un enigma” (12).

2005.⁵ Martín Kohan (2005) afirma, parafraseando a Piglia, que “toda literatura puede ser leída como representación de la realidad, lo que no implica que sea realista” (28) en el sentido lukácsiano⁶, y agrega: “si no excluye nada, la noción es inútil” (29). Admite sin embargo que hay en la literatura argentina contemporánea una “serie de variaciones sobre los tópicos del realismo” y una “cierta vuelta a la realidad” (34). La expresión refiere explícitamente a las posiciones de Contreras en *Las vueltas de César Aira* y en ensayos posteriores, quien había utilizado las ideas de “deseo de realidad” (2005: 20) y de “realismo” (21).

Las declaraciones del mismo Aira son muy esclarecedoras para definir estos “nuevos realismos”. El escritor reivindica el *ready made* y las vanguardias, que “aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas y se hizo necesario empezar de nuevo” (2000: 165). Dicho de otro modo, fue necesario utilizar lo que ya estaba hecho e inventar — como Roussel, su genio tutelar—⁷ procedimientos para seguir narrando. Es la única manera de perseguir lo que no se comprende, la realidad, a la que vamos pateando hacia adelante, como la peluca de dios en *La guerra de los mundos*. Eso es el realismo para Aira, y la declaración está en uno de sus primeros ensayos: “Ni reflejo, ni representación ni equivalencia: realismo, liso y llano” (1995: 31). Hay que inventar un proceso “contiguo a la realidad en que las pertinencias de la materia se jerarquicen y organicen como en la realidad misma” (32). En términos del Lukács de “Narrar y describir” (1971), se trata de participar, no de observar, de interesarnos por personajes que actúan sin que sepamos —ni sepan ellos— muy bien por qué, de entrar con ellos en la misma estupefacción vertiginosa. Es la técnica de Scheherezada: dejar atrás, olvidar y seguir con un nuevo relato, pero sin cortar el hilo de la narración. La estrategia es narrar sin explicar: que el lector crea, como el narrador, reconocer y comprender pero que se desvíe inmediatamente, de sorpresa en sorpresa, y sienta constantemente —lo más importante a mi juicio— que hay algo que se le escapa. No hay explicaciones ni juicios: es “indiferente, como la realidad” (Aira 1987: 75). Esta falta de “contenido” fijo es insoportable para Elsa Drucaroff (2006) quien habla de “novelitas inanes” y apreciada por Sandra Contreras: “desde el comienzo Aira cultivó la frivolidad como el signo mismo de su arte. Frivolidad entendida como una estética de la *indiferencia* (‘una suspensión de la reacción’) y en general como un arte de las superficies” (2002: 41; el subrayado es mío).

En México, después de la Onda, el manifiesto del Crack le apostó a una literatura universal, la que se ocupa de “aquellos bastiones de la cultura que engloban los logros máximos de una sociedad” (Chávez Castañeda y Santajuliana: 41-42). La contracultura literaria es, en cambio, la del “realismo sucio” —bajos fondos, sordidez, miserabilismo, melodrama— que gana cada vez más lectores en México, publica innumerables revistas, fanzines y blogs e incluye la “narcoliteratura” del norte o de la frontera, contra la que se pronunció violentamente Rafael Lemus en un controvertido artículo de *Letras Libres* (2005)⁸. El blanco de las “balas de salva” del crítico es el realismo “abrumador”, “turístico”, “ramplón”, “estrecho”. Lemus coincide con Kohan: la “estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas” ordena y tranquiliza una realidad que, como el narco en este caso, es “el putito caos”.

⁵ “Realismos”, Jornadas de discusión (Rosario, 9 y 10 de diciembre de 2005) organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila. La mayoría de las ponencias fueron publicadas en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria en diciembre de 2005, en la revista electrónica *El Interpretador*, en *Pensamiento de los Confines* 17 (Contreras 2005) y en *Orbis Tertius* 12 (Contreras 2006).

⁶ Según Kohan: “la selección de lo relevante, articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático” (30).

⁷ Roussel está presente en todas las novelas de Aira, pero en algunas, como en *Duchamp en México*, la cita de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (Roussel 1963-72: 11) es transparente: “En el futuro, puede haber un escritor, profesional o aficionado, que esté en el mismo predicamento que yo: solo, aburrido, deprimido, en una ciudad horrenda. La trampa seguirá existiendo, si no ésta, otra equivalente. Y entonces mi esquema podrá servirle de guía” (1997: 16).

⁸ Ver, por ejemplo, en el mismo número de *Letras Libres*, la reacción de Eduardo Antonio Parra, escritor “norteño” de quien Lemus rescata los cuentos y demuele las novelas.

Pero hay excepciones: las novelas de Guillermo Fadanelli están lejos de tranquilizar a nadie. Lo que sucede, señala el mismo Lemus en su reseña de dos novelas del autor (2004), es que lo sórdido no le inspira ninguna reacción: “acude a los escenarios clásicos del melodrama como quien asiste a un encuentro académico, embriagado por los bostezos”. Roger Bartra afirma que hay en México a partir de los 90 un agotamiento de estructuras significantes (1999: 53): Fadanelli llena ese desierto referencial con estereotipos vacíos —los que lo rodean, los del realismo mexicano— pero sin ninguna emoción ni interpretación. Lo suyo es el aburrimiento, o dicho en palabras de Lemus, “la apatía”.⁹

El escenario de las novelas del regiomontano David Toscana es también el desierto, pero no referencial, como el de Fadanelli, sino geográfico. Está poblado por los sueños de pequeños seres —*freaks* circenses, atrasados mentales, enamorados— que saben que no están a la altura de los relatos que cuentan pero que los necesitan para burlar la soledad y existir para los demás. El desencanto acecha, y la mayor frustración es tener que callarse. Las narraciones están compuestas por retazos románticos, patrióticos, históricos, infantiles, heroicos, cómicos, absurdos, sobre la amada imposible (*Estación Tula*, 1995), sobre la reconquista de Texas (*El Ejército iluminado*, 2006) sobre las vidas de los cirqueros nómadas que intentan dejar de serlo (*Santa María del Circo*, 1998). Toscana es un realista, afirma Lemus, y “se sumerge” en los tópicos del realismo mexicano: “el pueblo, la cantina, el burócrata, la frustración, siempre a un paso del melodrama” (2004). Pero, a diferencia de los “realistas ramplones”, su narrativa es una “experiencia firme” y es “auténtica”.

Ready made y verdad

Voy a ejemplificar brevemente con dos novelas —una argentina, *Rabia* de Sergio Bizzio, y otra mexicana, *Santa María del Circo*, de David Toscana—¹⁰ el uso *indiferente y verdadero* de los clichés. *Rabia* es la historia de amor con final tristísimo entre un obrero de la construcción, José María —aunque todos, incluso el narrador, lo llaman María— y una mucama, Rosa. Los personajes se presentan hablando: un diálogo de varias páginas y un flash back sobre el “flechazo” en el supermercado. Los encuentros en un hotelito tienen lugar sólo los sábados porque son pobres, y eso se explica con un cálculo minucioso de sus salarios respectivos y sus gastos mensuales. Después de asesinar a su capataz —aunque esa información llega más tarde— María se esconde durante meses sin ser descubierto en los pisos superiores de la mansión donde trabaja Rosa. El orden y la disciplina se vuelven obligatorios: mantiene su cuerpo ágil y fuerte haciendo gimnasia de manera obsesiva, sus expediciones para buscar comida, para bañarse y para organizar su rutina cotidiana están planificadas como las de Robinson y, como él, se siente libre y dueño de su nuevo mundo cuando consigue atarse a rituales: “En la aventura de bajar desde la mansarda hasta la cocina estaba en juego nada menos que la libertad, su libertad. Y para eso debía dominarse a sí mismo, más que a la casa” (59). Construye así “un mundo de actividades en miniatura” (145) que recuerda el apego a la prolijidad de lo real de Gramuglio y llega efectivamente a tener un control absoluto de todo lo que sucede, como un fantasma invisible. La condición fantasmática es una alusión clara a los personajes de *La invención de Morel*, de Bioy Casares, que son imágenes cinematográficas. La expectativa del lector letrado se ve rápidamente frustrada, sin embargo. Aunque el nombre de Bioy aparece en la novela, no significa lo mismo para María, quien le cuenta a Rosa que conoce a ese autor, no porque lo leyó, sino porque había visto su cara en el periódico y luego lo

⁹ “Describe parajes miserables y nunca cede al mal gusto de la simpatía. Sus personajes raramente lloran y frecuentemente matan. No reivindican nada, entre otras cosas porque nada puede ser reivindicado. Lejos de él descansa la obra de su admirado John Fante, atestada de pasiones y la de Raymond Carver, tensa y angustiante. La suya destaca, contrariamente, por el desierto afectivo y el vacío de significados” (Lemus 2004).

¹⁰ El análisis de estos dos ejemplos ha sido publicado previamente en Rodríguez Carranza (2009a). También he analizado en esta perspectiva *Cómo me reí* (Rodríguez Carranza 2009b) y *El Congreso de Literatura* (Rodríguez Carranza 2008) de César Aira.

reconoció en la playa. La justificación de las lecturas de María, como la de la referencia a Robinsón, corresponde a la verosimilitud más estricta: de niño “se había anotado en la biblioteca de los Bomberos Voluntarios y retiraba una novela por semana, eligiendo las que tenían mejores ilustraciones de tapa o títulos prometedores. Y en general tenía suerte” (85). Eso sí, no entendía gran cosa de lo que leía, pero copiaba en un cuaderno —y aprendía de memoria— las frases que le gustaban.

Lo más notable, sin embargo, es la función de los estereotipos populares en *Rabia*: son los más banales, vulgares y mediatizados que puedan encontrarse en las novelas rosa, fotonovelas o telenovelas argentinas. Responden manifiestamente a los clichés naturalistas, pero pronto dejamos de comprender. María descubre que las mujeres tienen comportamientos secretos sorprendentes. Rosa, la dulce mucama enamorada y fiel no puede vivir sin sexo, se masturba regularmente, inició sexualmente al nieto adolescente de los Blinder y tiene probablemente dos amantes; la señora Blinder, patrona llena de prejuicios, tiene también un amante, detesta la música clásica que escucha y reacciona solidaria al embarazo de Rosa cuando lo “normal” hubiera sido despedirla.

La narración, de manera convencional, lo sabe todo pero se restringe a un solo punto de vista, el de María, y piensa con él. La técnica es el estilo indirecto libre, el mayor orgullo de la novela moderna, que sirvió para construir los personajes complejos de Artemio Cruz (Fuentes) y Zavalita (Vargas Llosa). Aquí, sin embargo, sucede algo muy diferente. Los pensamientos de María no tienen nada de complejo ni de ambiguo —“intelectualmente estaba a años luz de un niño promedio, pero también de la sabiduría” (159)—, se limita a registrar lo que percibe y sólo usa clichés para nombrar lo que siente. Así, si Umberto Eco definió el postmodernismo como la imposibilidad de decir “te amo” sin referir irónicamente a Bárbara Cartland, María sólo puede hablar de amor con los clichés de las telenovelas que miraba su madre: “Rosa acababa de entrar. María oyó su llanto y se abrazó a sí mismo como si la abrazara a ella. La llevaba en el corazón, así que de hecho la abrazó” (89). No hay ninguna ironía, no hay “como si” ni distancia, porque los clichés son iguales a sí mismos.

Lo estereotipado no son los comportamientos sociales sino el lenguaje de los personajes. Rosa dice “Ay” a cada rato llevándose la mano al corazón, jura “por sus hijos” aunque no los tiene (89); el conserje materializa su furor impotente con frases que incluyen todos los racismos, xenofobias y frustraciones argentinas de fin de siglo,¹¹ el señor Blinder repite “por algo será”, el refrán favorito de los cómplices de la dictadura militar, etc. Todos ellos tienen muchas dificultades con el lenguaje, o dicho de otro modo, los clichés que conocen no les alcanzan. Rosa no consigue decir lo que quiere, o miente, “porque sus pensamientos se adelantaban a sus palabras” (12). El problema de María es mucho mayor, porque él encarna el estereotipo machista del laconismo: “no recordaba haber mantenido ni la mitad de una conversación en toda su vida” (85). Ahora bien, esto no significa que se trate de un personaje plano sino del más inquietante de los desconocidos, aunque conozcamos todo lo que piensa y percibe. Sus pocas palabras designan constelaciones fugaces de sentimientos, angustias y decisiones. Tampoco hay mucha claridad en sus pensamientos y el estilo indirecto libre es de poca utilidad: el narrador dispone de muy poco material y no puede explicarlos. Abandona así la omnisciencia y deduce por síntomas físicos: “[María] sabía lo que iba a hacer, tenía una idea, y a juzgar por la rapidez con que se le secó la transpiración del cuerpo, era una idea brillante” (119). Esas “ideas” no verbales son aquí de temer: el silencio de María funciona en la economía

¹¹ —Qué gallina negra judía hija de puta. Estos bolitas son todos iguales...

—Me parece que bolita no es. Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero éste es chileno. Si no es bolita, es chileno. Mejor. Ya lo voy a agarrar. ¡Le voy a hacer comer las Malvinas al chileno alto!

—Chileno.

—Capaz que peruano...

—Negro judío hijo de puta!— dijo, y se persignó, besándose ruidosamente el pulgar. Ya que estaba, empezó a morderse la uña (25-26).

de la novela —también es el caso de las mentiras de Rosa— como un vacío que el lector sólo puede llenar más tarde. Sus compañeros lo perciben —“el clima quedó pesado”— pero el capataz, tan sordo a la verdad como el conserje, lo ignora y sólo escucha la broma masculina vulgar repetida desde la infancia, incluso entre amigos:

—Sí, te dije basurita. ¿Por qué, hay algún problema ?

—No.

—¿Qué, sos puto?

—Sí.

—Mirá vos.

—¿Por qué, me la querés poner ?

—Te dije que a mí no me tuteás. Además llegaste tarde, son las ocho y diez. Estás despedido (35).

La alusión a la homosexualidad, “trabajada” por la repetición del estereotipo, no es un insulto: es una respuesta mecánica que no significa nada. Usarlo en esta circunstancia es el problema, porque implica una cercanía, un trato igualitario y eso —la desaparición del valor— es lo que resulta inaceptable. El capataz necesita reestablecer las jerarquías con armas formales: los horarios y el despido. Lo que ni el jefe ni el lector perciben es que aquí el estereotipo señala algo mucho más violento, una “idea” de María. Es sólo cuando el recuerdo aflora en la conciencia del personaje —pragmáticamente y sin ninguna emoción, como modo de empleo para estrangular a Álvaro— que nos enteramos sin anestesia del asesinato del capataz.

En *Santa María del Circo* Barbarela, Hércules, Flexor, Balo, Mandrake, Narcisa y los otros recibieron nombres que referían a su excepcionalidad : *la* mujer barbuda, *el* hombre fuerte, *el* contorsionista, *el* hombre bala, *el* mago, *la* mujer bella. En las primeras páginas Natanael el enano, que acaba de llegar, se resiste tozudamente a ser bautizado Tomás Pulgar, aduciendo que “si no fuera por mi estatura, nadie se daría cuenta de que soy un enano” (6), a lo que Hércules responde, una vez calmada la hilaridad general, que “si no te faltara un ojo ni quién se diera cuenta de que eres tuerto”.

Al instalarse en un pueblo abandonado —al que bautizan Santa María del Circo— lo primero que hacen todos es cambiar de nombre, abandonar la excepcionalidad y volverse lo más comunes posible a pesar de la miseria más absoluta: tipos sociales “promediales”. Así, por la simple magia de un sorteo, Natanael se libra de ser el único, el incomparable General Tomás Pulgar, para ser respetable, “el cura” del pueblo; Barbarela es “el médico”, Mandrake “el afilador”, y Hércules, aunque no esté muy convencido al principio, encuentra en ser “la puta” el consuelo que todos anhelan: volverse necesario. El narrador dice lo que ellos dicen, nombra con ellos las ilusiones, pompas de jabón patéticas que funcionan brevemente mientras son compatibles con las ajenas. Puede pensarse que hay parodia, pero a mi juicio no es el caso: no hay distancia, sino la misma cercanía brutal que señala Sarlo en *Los Pichiciegos*. En primer lugar, porque el lenguaje escueto y humorístico es el de los personajes, no el del narrador : son ellos quienes se burlan y se ríen, rechazan los estereotipos o pelean por ellos. En segundo lugar porque lo que los nombres reemplazan es precisamente lo que no tienen —un lugar en el mundo— y porque les sirven cada vez menos como sustitutos de la falta, dejándolos librados a la realidad en donde nada —ni sus cuerpos— los identifica ya:

Natanael sintió compasión por esa inmensa masa de carnes, tan poderosa y tan desamparada. Tomó la mano del hombre fuerte, de la puta, de la morsa.

Ven conmigo.

Hércules se dejó conducir indiferente. [...]

Anda, putilla —ordenó el enano mientras cerraba el portón, mientras se cerraba ese gran hocico hambriento para tragárselos por siempre en su oscuridad de sepulcro—.

Anda, putilla —repitió— vámonos al diablo (287).

Da capo

Las obras de Aira, Bizzio, Fadanelli o Toscana no tienen nada en común, salvo el hecho de jugar alegremente con los valores adquiridos del lenguaje, y de usarlo como material de construcción. Los dispositivos son diferentes: proliferación de significados inesperados que olvidan los anteriores en Aira, reducción al cliché que ya no significa nada en Bizzio, autoficciones en Toscana. En cada caso el material es *ready made*, y el efecto es el mismo: el humor que estalla cuando la realidad es manifiestamente heterogénea al estereotipo que intenta representarla. Gracias al humor, además, estas obras son máquinas solteras duchampianas que *indican* —en el sentido de índice y no de indicio, de presente y no de huella del pasado— el fracaso de la comprensión y, para alegría del lector, el vacío no se llena de melancolía sino de placer. Lo que sucede es que, al no significar nada, el lenguaje puede significar todo, y esa es la paradoja de las palabras gastadas. Los estereotipos que vuelven a usarse como si fuera la primera vez le permiten a la narración, hecha de tiempo pasado, lo que parecía privativo de la poesía o de la *performance*: designar aquí y ahora lo que nos está pasando. Nombran, así, la verdad: “un deseo que se desplaza entre el autor y el lector y no se asienta en ninguno. En ese sentido, es un experimento, muy logrado, de realismo. En efecto, si una historia nunca llega, por definición, a lo real, el deseo que crea sí es real”. (Aira 1988: 59).

“Felicidad” es la palabra que regresa en los ensayos y en las novelas de Aira, y es también lo que siente María al morir con su “hijo” en los brazos, aunque Joselito no sea suyo. Es su verdad singular, rearticuló su mundo y encontró el nombre que le corresponde. Es la experiencia de lo real sin el filtro de la comprensión o de la representación, que todo lo dramatiza en la teleología moderna o lo deconstruye en la postmoderna. El sujeto no se pone en duda, ni juega con sus máscaras, sino que se ha hecho a un lado de una buena vez, limitándose a vivir, a soñar y a nombrar lo que vive y sueña con el material que tiene a mano, que deja de ser ajeno para pertenecerle. Ya está hecho, basta firmarlo, en palabras de Aira. Así de fácil. No es casual que los personajes que lo han conseguido —Bouvard y Pécuchet, el príncipe Mnouchkine, Benjy, Funes, María— sean idiotas, ni que Graciela Speranza relacione —en un artículo al que mi investigación le debe mucho (2005)— los nuevos realismos con las reflexiones de Rosset (2007). Lo idiota, recuerda Rosset, es lo singular, vale decir, la realidad: lo que no es doble de otra cosa, o, más precisamente, no tiene original (Rosset 2003: 15). Mi conclusión no está muy lejos de la de Drucaroff sobre Aira —estas novelas son inanes— pero sí de su desprecio: es precisamente porque lo son que son realistas. Le dieron la *vuelta* a los realismos de Ricardou —el ingenuo, el secundario y el rousseliano— y empezaron a nombrar otra vez. *Da capo*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AGUILAR, Gonzalo (2008). "Air du ruisseau: un embeleco fraguado en La Boca". Dossier "We Are Duchampions". *Ramona, revista de artes visuales*, 85: 8-11.
- AIRA, César (1987). "Indiferente como la realidad". *Fin de siglo* 4: 75.
- AIRA, César (1988). "El deseo de viajar (sobre *Minga*, de Jorge Di Paola)". *Fin de siglo* 8: 59.
- AIRA, César (1995a). "La innovación". *Boletín* 4: 27-33.
- AIRA, César (1995b). *La fuente*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1997). *Taxol* (precedido de *Duchamp en México* y *La Broma*), Buenos Aires, Simurg.
- AIRA, César (1999). *El Congreso de Literatura*, Buenos Aires, Tusquets.
- AIRA, César (2000). "La nueva escritura". *Boletín* 8: 165-170.
- ANTELO, Raúl (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTRA, Roger (1999). *La sangre y la tinta*, México, Océano.
- BELLATIN, Mario (2007). *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (1997) [1936]. "Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov". *Écrits français*, Paris, Gallimard, 205-229.
- BORSÓ, Victoria (1998). "El nuevo problema del realismo en la novela 'post-tlatelolco'". Karl Kohut (ed), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 66-82.
- BOSTEELS, Bruno (en prensa). "Beggars Banquet: For a Critique of the Political Economy of the Sign in Borges". *Variaciones Borges* 29.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso Santajuliana (2000). *La generación de los enterradores*, Nueva Imagen.
- CONTRERAS, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2005). "En torno al realismo". *Pensamiento de los Confines* 17: 19- 31.
- CONTRERAS, Sandra (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius* 12. [<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>; con acceso 10-7-2008]
- CONTRERAS, Sandra (2007). "Narrativa argentina del presente". *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 5: 6-9.
- DALMARONI, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago (Chile), Melusina / RIL Editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit.
- DRUCAROFF, Elsa (2006). "Narraciones de la intemperie". *El Interpretador* 27. [<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>]; con acceso 30-5-2008]
- ECO, Umberto (1962). *Opera Aperta*, Milano, Bompiani.
- FABRY, Geneviève e Ilse Logie (dir.) (2003). *La literatura argentina de los años 90*, Amsterdam-NewYork, Rodopi.
- FILIPOVIC, Elena y otros (2008). *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2008.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002). "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar". *Punto de vista* 74: 9-14.
- JARKOWSKI, Aníbal (2008). "Los pichiciegos: una novela verdadera". *Bazar Americano*, abril-mayo. [http://www.bazaramericano.com/resenas/jarkowski_fogwill.htm; con acceso el 15-8-2008]
- KRAUSS, Rosalind (2002) [1977]. "Notas sobre el Índice, Parte I". *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 209-223.
- KOHAN, Martín (2005). "Significación actual del realismo críptico". *Boletín* 12: 24-35.
- LADDAGA, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- LEMUS, Rafael (2004). "La otra cara de la apatía (Sobre *Compraré un rifle* y *La otra cara de Rock Hudson*, de Guillermo Fadanelli)". *Letras Libres*, abril. [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9529> ; con acceso el 12-8-2008].
- LEMUS, Rafael. (2004b). "Autenticidad literaria (Sobre David Toscana, El último lector)". *Letras Libres*, noviembre. [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9992>; con acceso el 15-8-2008].

- LEMUS, Rafael (2005). "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres*, octubre. [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700>; con acceso el 25-10-2008].
- LUDMER, Josefina (2006). "Literaturas postautónomas". [<http://www.loescrito.net/index.php?id=158>; con acceso el 30-1-2008].
- LUDMER, Josefina (2007). "Literaturas postautónomas 2.0". [<http://www.loescrito.net/index.php?id=159>; con acceso el 2-2-2008].
- Monsiváis, Carlos (1978). "La naturaleza de la Onda". *Amor Perdido*, México, Era, 227-262.
- OYARZUN, Pablo (2000). *Anestésica del Ready Made*, Santiago de Chile, LOM ediciones, Universidad ARCIS.
- RICARDOU, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (2008). "Usos de la Utopía". Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, *El viaje en la literatura hispanoamericana. El espíritu colombino*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 121-134.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (2009a). "El nombre de la risa. Historia y experiencia en *Cómo me reí*, de César Aira". Eugenia Houvenhagel e Ilse Logie (eds.). *Alianzas entre historia y ficción*, Genève, Droz, 371-380.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (2009b). "Los sonidos del silencio. Realismos de principios de siglo". *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 28: 23-32.
- ROSSET, Clément (2003) [1979]. *L'objet singulier*, Paris, Minuit.
- ROSSET, Clément (2007) [1997]. *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit.
- ROSENBERG, Adriana (2008). "Presentación". Filipovic y otros, cit..
- ROUSSEL, Raymond (1963-1972). *Œuvres Complètes*, Paris, Pauvert.
- SARLO, Beatriz (1994). "No olvidar la Guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia". *Punto de Vista* 49: 11-15.
- SARLO, Beatriz (2006). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". *Punto de Vista* 86: 1-6.
- SPERANZA, Graciela (2005). "Por un realismo idiota". *Boletín* 12: 14-23.
- SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama.
- VILLORO, Juan (1986). "Indocumentados: La narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte". *Aleph* 1: 9-36.