



Pérez, Agustina. "La villa a través del espejo. *La villa* de César Aira como dispositivo óptico".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 192-205.

## La villa a través del espejo *La villa* de César Aira como dispositivo óptico

The slum through the mirror. César Aira's *La villa* as an optical device

Agustina Pérez<sup>1</sup>

Recibido: 27/03/2019

Aceptado: 11/07/2019

Publicado: 10/03/2020

### Resumen

En el emblemático año de 2001 se publica *La villa* de César Aira. Esta novela funciona como un dispositivo óptico que permite visibilizar ciertas contusiones en el entramado social y sus efectos a partir de un trabajo con lo residual como contenido y como material. Lo residual se materializa en la novela en tres niveles. A nivel de la trama, *La villa* tiene como espacio el vertedero de la ciudad, habitado por personajes supernumerarios y anodinos que guardan, no obstante, un inquietante potencial. A nivel formal, Aira acude a matrices genéricas desgastadas, tales como el policial, el *fairy tale*, y lo televisivo. A nivel de los imaginarios que evoca, *La villa* trabaja con los lugares comunes privilegiados de la clase media. Estas tres inflexiones de lo residual se superponen configurando un pequeño *fresco*, un ramillete de historias que se entrecruzan por la lógica -mágica e implacable- de la ficción.

### Palabras clave

César Aira; *La villa*; residualidad; dispositivo óptico.

### Abstract

César Aira's *La villa* appears in the emblematic year of 2001. This *oeuvre* works as an optical device that allows to visualize certain contusions of the social and its effects, thanks to the residual as content and as material. The residual materializes in the novel in three levels. At the level of the plot, *La villa* has as space the landfill of the city, inhabited by supernumerary and anodyne characters who, nevertheless, keep a disturbing potential. At the formal level, Aira employs worn generic matrices, such as detective novels, fairy tale, and TV shows. At the level of the imaginary, the *oeuvre* works with the privileged commonplaces of the middle class. These three inflections of the residual are superimposed forming a small *fresco*, a bunch of stories that are interwoven by the magical and implacable logic of fiction.

### Keywords

César Aira; *La villa*; residuality; optical device.

<sup>1</sup> Prof. y Lic. en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Tres de Febrero. Actualmente se desempeña como becaria doctoral en la Universidad Nacional Tres de Febrero. Contacto: [agustina1844@gmail.com](mailto:agustina1844@gmail.com).



**L**a villa de César Aira se publica en un contexto emblemático para la Argentina, el del 2001. El 2001 fue el año que acogió una *contusión* política, institucional y económica que supo dejar duraderas marcas en el tejido social en su totalidad. Esta novela de Aira, podría decirse, se anticipa y da visibilidad a las formas de trabajo precarizadas que florecerán como malas hierbas en la tierra fértil del país luego de esta crisis. En este sentido, la novela, escribe Paola Cortes Rocca (2017), “no es el espejo de la crisis, sino el marco de mostración de zonas de visibilidad e invisibilidad de lo precario” (258).

La fábula de la novela puede ser resumida rápidamente: Maxi es un joven que está entre el fin de la adolescencia y el inicio de la vida adulta. En ese limbo, bamboleante, ocupa su tiempo yendo a entrenar al gimnasio. Hasta que, un buen día, es asestado por una nueva ocupación: dado su exceso de energía, comparable solo a su abultada cantidad de tiempo libre, decide ayudar a los cartoneros a soportar su pesada carga. Con este personaje oficiando de hilo de Ariadna, Aira pasea al lector por los suburbios del Bajo Flores. En el ínterin, la trama se ovilla: un policía corrupto, Cabezas, empieza a perseguir a Maxi creyendo que pergeñaba oscuros planes, a su vez, se suman a la persecución, por otros motivos, dos adolescentes, Vanessa, hermana de Maxi, y Jessica, amiga de la primera. A la par, la historia se enreda con los destinos de Adela, una empleada doméstica, y un estático joven que vive en la calle, Alfredo o el linyerita, o con Cynthia, una joven asesinada en confusas circunstancias. A través de los movimientos coreográficos que dan los personajes por la geografía local, Aira nos conduce por una Buenos Aires estaqueada por ciudadelas, como los islotes heterotópicos (sobre los que hablaremos más adelante) y la propia villa, extraño reducto fantástico, una ciudad casi de cuento de hadas que se superpone con *la otra ciudad*.

En este recorrido, lo residual no deja de salir al encuentro en distintas vertientes. Este trabajo se inclina a estudiar las configuraciones que adquiere en la novela, que atraviesan, en principio, tres niveles. Es así que, a nivel de la trama, *La villa* tiene como espacio el vertedero de la ciudad, habitado por personajes supernumerarios y anodinos que guardan, no obstante, un inquietante potencial. A nivel formal, Aira acude a matrices genéricas desgastadas, tales como la del policial, el *fairy tale*, y lo televisivo. A nivel de los imaginarios que evoca, *La villa* trabaja con los lugares comunes privilegiados de la clase media. Estas tres inflexiones de lo residual se superponen configurando un pequeño *fresco*, un ramillete de historias que se entrecruzan por la lógica –mágica e implacable– de la ficción.

## Maxi

Maxi, el personaje principal, es el hilo conductor que permitirá que toda la trama se urda. Este joven es lo que se podría considerar un “ni-ni”: ni estudia ni trabaja. Si bien está escolarizado no terminó la Secundaria, manteniéndose relativamente al margen de lo que Michel Foucault (2002) llamó las instituciones clásicas que tuvieron a su cargo el disciplinamiento de la subjetividad: la escuela y la fábrica. Grávido de una abultada cantidad de tiempo libre, en sus recorridas por la ciudad comenzará, simplemente porque sí, a ayudar a los cartoneros. La literatura detecta, de forma temprana, la presencia de estas nuevas subjetividades que se deslizan por la arena social, estableciendo recorridos particulares y precisos. Los cartoneros, sujetos que representan una nueva forma enrarecida y precarizada de trabajo, coinciden con Maxi en mantenerse al margen de escuela y fábrica, aunque por motivos diametralmente opuestos. El joven, al pertenecer a una familia acomodada, puede darse el lujo del ocio; los cartoneros no cuentan con ese privilegio de la burguesía y se ven excluidos tanto del mundo escolar como del laboral como resultado de las políticas neoliberales. Lo que para Maxi se vuelve ocio, tiempo sin finalidad que ocupa, primero, amordazando el tiempo (durmiendo) y

luego exprimiéndolo (ayudando a los cartoneros), en los cartoneros se rarifica en la creación y conceptualización de nuevas formas de trabajo.

A lo largo de la novela, Maxi aparece siempre escoltado por la paradójica, en este caso, brevedad del apodo. El resto de nombre Maxi tartamudea, desde el significante, lo que el cuerpo trabajado por horas constantes de gimnasio ya decía con sobrada elocuencia. El apodo puede ser apócope de Máximo como, más plausiblemente por los nombres en boga hacia el 2000, Maximiliano. Sea como sea, la etimología de estos dos nombres coincide en tener como raíz el superlativo “magnus”, “maximus”, que evoca de forma directa a aquel que es el más grande, el más fuerte, el más poderoso.<sup>2</sup> En el caso de hablar de un Maximiliano, la forma “aemilianus” evocaría lo “amable”. Ambos sintagmas aportan información significativa sobre la personalidad del personaje, cuyo destino se cifraba, desde el vamos, en su nombre, y sobre la estructura tartamudeante de la novela, que tendrá como insignia un trabajo sostenido con los dobles espejados.

Maxi tiene la particularidad de que no es un animal discursivo sino gestual. En sendos segmentos se alude a sus dificultades de expresión, así como, escoltando los inicios de la novela, se sitúa en “un gesto casual” (Aira 9) toda la motivación que lo empujó a trabajar con los cartoneros, actividad que, pese a su gratuidad, “había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio” (9). A su modo, tanto los cartoneros como Maxi reinventan lo que se comprende por trabajo, a la luz de unas claras coordenadas históricas que lo volvieron obsoleto en su sentido clásico, al menos, desde fines del siglo XIX. Aira se cuida bien de aclarar que este ‘gesto’ de Maxi no desemboca en un trabajo –comprendido en el sentido habitual– sino en una “ocupación voluntaria” que consiste en la ejecución de una metáfora de resonancias bíblicas –“soportar la carga ajena”, “cargar con el peso del otro”– que aquí se vuelve descarnadamente literal al ocuparse de transportar “la carga” de los cartoneros, tema sobre el que volveremos.

Este personaje tiene diversas cualidades del infante. Etimológicamente, no está privado del habla, pero sí posee notables dificultades de expresión. Tampoco tiene el hábito de leer y no creía que habría de volver a hacerlo tras dar las materias que le faltaban. Por otro lado, se dice que alzaba a los niños “como se recogen juguetes para hacer orden en un cuarto” (14), que conducía el carrito “casi sin hacer fuerza [...] como un juego” (15). Físicamente, pese a su cuerpo colosal, tiene una “cara linda de niño” (21) y su tendencia a dormirse se trataba de un rasgo que “tenía mucho de infantil” (21). Sin rodeos, Aira lo describe como “un niño en el cuerpo de un atleta hiperdesarrollado, que había reemplazado el desgaste del juego por el del levantamiento de pesas, y lo complementaba con el acarreo voluntario de basura” (21). Este niño tiene, también, algo de animal: “Como el caballo fiel que se uncía a todas las cargas sin discriminación, tiraba sin sentir el esfuerzo” (25). Maxi, con su retorno a la infancia, articula este torcimiento que anula la legalidad hegemónica o, más bien, la suspende. En su caso, no se guía por las preceptivas que conducen, como madrina de tropilla, al mundo adulto, sino que se mueve –pez en el agua– en otra legalidad, más anárquica: la de los niños.

El joven se topa con los cartoneros en sus caminatas al anochecer, impulsadas por dos necesidades de des-carga, una psicológica y otra física. Sale a caminar para alejarse de los problemas del hogar (concretamente, las discusiones madre-hija adolescente) y para gastar la energía contenida. Las recorridas, que habían comenzado en otoño, abarcaban ese momento intersticial entre el irse del día y el advenimiento de la noche cerrada. No es gratuito que este sea el contexto donde el encuentro se hace posible. Este pliegue del día orquesta dos escenas. Por un lado, es el que vela por esa población hormigueante que salía a ocuparse de los residuos

<sup>2</sup> “De cualquier modo él era más grande, más fuerte” (9), escribe Aira, como siguiendo paso a paso el rastro etimológico.

antes de que lleguen los camiones recolectores. Por otra parte, esas condiciones lumínicas eran particularmente nocivas para Maxi, que sufría de ceguera nocturna, una rara condición que causa molestias para distinguir las cosas en la oscuridad o con luz artificial. El haber quedado excluido de la noche, refugio de los adolescentes, fue el desencadenante de que empiece a asistir al gimnasio. Su cuerpo se modeló, aproximándolo a la figura de un patovica, y este modelado es el que le permitirá ayudar a los cartoneros, de los cuales, físicamente, es la contracara. Ellos portan mayormente cuerpos menudos y similares entre sí, mientras que el cuerpo de Maxi es pura diferenciación. Si ellos pasan desapercibidos, aquel se hace notar. A él todos lo conocen, pero él no conoce a los cartoneros, al punto que “no los distinguía, se le confundían” (15), no solo porque cambiaban con frecuencia sino por su falta de atención. A diferencia del policía Cabezas, Maxi “era poco fisonomista y había tantos haciendo lo mismo y eran tan parecidos, sin contar con lo mal que veía de noche” (18), que distinguirlos hubiese sido una proeza demasiado grande. Maxi, pura diferenciación él mismo, tiene una mirada *horizontalizante*, profundamente demócrata, sobre sus semejantes, que cae como una aplanadora sobre las diferencias.

La desmesura de su cuerpo es solo una de las particularidades que lo alejan de la norma. Desde el vamos, ya encarnaba incluso la consabida tensión de una parte que no encaja con el todo –un cuerpo hiperdesarrollado decorado por una cara de niño–. Pese a su físico, no podía ser patovica por sus problemas de sueño, tampoco ser instructor de gimnasio porque “tenía un rechazo instintivo y profundo a los sistemas que se autoabsorbieran” (26). Este rechazo, esta capacidad para desestructurar las estructuras, que lo vuelve opuesto a Cabezas, es la causa de que ponga su fuerza física a funcionar a cielo abierto, lejos del espacio cerrado, donde fue concebida. Las horas invertidas en el gimnasio no se reabsorben ni en el mismo recinto ni en otros, sino que se realizan en la pura exterioridad de la ciudad, en el trayecto que se aproxima a los confines de la villa.

A las dificultades expresivas de Maxi para emitir información al mundo exterior, venían a sumarse otras, esta vez para captar los estímulos. El personaje se configura próximo a un autómatas o a una máquina que de golpe deja de funcionar. Tosco para lo simbólico es, sin embargo, altamente sensible a las variaciones lumínicas y a la diferencia de la sucesión de las horas del día, estando acostumbrado “a ver mal de noche, a las trampas de la percepción, y también a sus proezas” (72). Maxi oficia de nexo conector de dos mundos no solo gracias a su cuerpo “de titán” que opera como enlace solidario para “ese pueblo minúsculo y hundido” (16). También tiene el conocimiento que otorga vivir entre umbrales: entre la villa y la ciudad, entre saber y el no saber, entre lo humano y lo animal, entre la adolescencia y la adultez, entre el reposo y la acción, entre la vigilia y el ensueño [“creía que más de una vez se había dormido caminando” (19)]. Este saber de lo intersticial es lo que le permite pasar de uno a otro bando con fluidez. Y hay otra característica que le permite officiar de cable conductor entre dos mundos. No solo su posición intersticial, su in-definición, sino también cierta cosa rudimentaria en él que se manifiesta como un rechazo –mudo pero firme– a lo simbólico y que se visibiliza en un vuelco hacia lo concreto (los pesos), lo corporal (cuidado de sí). Sabemos que no es hábil para comunicarse, tiene problemas de visión y para mantenerse despierto, y un físico hiperdesarrollado. Por la conjunción de estas características, en cierta manera, Maxi se escabulle de lo simbólico, primando enteramente en él lo concreto y corporal. Así, no se interesaba por el contenido de las cargas, sino sólo por el peso: le resultaba indistinto llevar restos de cartón o cartoneros.

En este sentido, Maxi puede pensarse como un sensor que capta con sobrada eficacia los cambios ambientales lumínicos, y todo su sistema opera en función de aquellas variaciones. El autor, con cierto cinismo que es en verdad precisión terminológica, dirá que se asemejaba a una montaña de músculos sin cerebro. Si parece exento de cerebro lo es menos por mostrar un comportamiento estúpido que uno autómatas. Todo en él es de índole eminentemente física y no

mental. Maxi es, en primer lugar, operatividad, eficacia. Sus relaciones con el mundo no están interferidas por una ideología, sino que parecen darse milagrosamente sin otra mediación que la del azar.

### La lógica del doble

La villa está sitiada por pantallas: espejos, vidrios, ventanas y televisores no mediatizan, sino que construyen deliberadamente la realidad. Estas superficies refractarias, que en un mismo movimiento ocultan y dan a ver, muestran y escatiman, tienen la cualidad de duplicar asimismo las imágenes. Pero esta repetición ya tenía un sustrato empírico, pues la narrativa está atravesada por la lógica del espejo y el tema del doble. Los dos edificios en que vivían Vanessa y Jessica “eran gemelos, en espejo” (63) hasta la tautología [“en los vidrios se reflejaba el edificio de enfrente”, hasta el punto de que “se podría ver en el reflejo del uno la imagen reflejada del otro, y así hasta el infinito” (63)]. A su vez, hay dos Adelas, la de la “vida real” y la del espejo. Hay, también, dos Ignacio Cabezas: nombre y apellido coronan tanto a la víctima (el padre que perdió a su hija) como al victimario (el policía corrupto culpable de la circulación de la droga). Incluso dentro de Ignacio Cabezas padre hay dos versiones: el padre amantísimo devastado por la muerte de Cynthia, o el comerciante especulador que trabaja para una secta protestante que no es sino una fachada de una organización narco, dándose la mano, en este punto, con el Ignacio Cabezas policía. A los dobles que ofrece la vida (Cabezas-Cabezas) se suman los dobles que ofrecen las pantallas (Adela-mujer del espejo). El pastor, por su parte, cuenta con una triple valencia: por un lado, es guía espiritual de la comunidad de la villa; por otro, un soplón de la policía y, en tercer lugar, hijo de la jueza. El linyerita tiene dos identidades: la narración lo muestra como un joven que vive en un descampado, pero en un revés sorpresivo de la trama irá a revelarse como el novio de Adela. Maxi considera que Jessica es dos personas distintas (la del *gym* vs. la amiga de su hermana), y cuando la encuentra en el gimnasio ella duplica la escena al relatar que sufre un *déjà-vu*. La novela constituye asimismo un par de Synthias: la real (de la que nada sabemos) y la que transforman en una santa a lo Gilda. Por último, hay una duplicación de las figuras de santos en su variante femenina y masculina, ya que a la Cynthia fallecida en la flor de la edad se le anexa el canonizado en vida, Maxi, que “es un santo” (155).

No solo hay dobles de los cuerpos –dobles que son el mismo y que son otros– sino también de las formas de hablar. Alfredo y Adela tienen como latiguillo un “Señor, buen día”, sintaxis en la que insisten empleando incluso la misma cesura, como si fuese una marca de fábrica que los segrega en el uso mismo de esa coma. Hay duplicidad, incluso, en las formas que adopta el relato para proseguir. Así, Maxi reconoce por la figura tanto al linyerita como a Adela, a la par que hay dos persecuciones a Maxi: una maliciada por Cabezas y otra movida por la curiosidad de Jessica y Vanessa (personajes complementarios que no gratuitamente comparten el espejarse por la doble S en su nombre). Entre las figuras dobles propuestas por la novela, también hay pares de opuestos que parten de Maxi. Mientras él es hipersensible a la luminosidad, la villa está desbordada de luz; tiene problemas para ver, pero el resto de la gente se fija en él; su atención desmelenada es la contracara, a su vez, de la incisiva y policíaca de Cabezas.

Entre los pliegues espejeantes que propone *La villa* uno particular es el de la “carga”, portadora de una doble valencia que la pone a oscilar entre lo literal y lo metafórico, y que la dispara a dispersarse en otros dos planos. Así, están las “cargas” de los cartoneros, pero también hay “un gran cargamento... O algo mejor: la madre de la droga” (152). Asimismo, en un momento icónico figura “el cargador de su metralleta” que la jueza disparó sobre Cabezas “atravesándolo cien veces (por lo menos) con balas de tamaño de dátiles” (168). Todo este haz

de significaciones vinculado a la “carga” recorre de punta a punta las páginas de *La villa*. Los habitantes de la nueva configuración espacial precaria soportan múltiples cargas –algunas de ellas literales (el peso de los carros repletos), otras metafóricas (el peso de la vida en condiciones precarias, el peso de las adicciones)– y realizan movimientos de defeción, de huida mediante la des-carga (del consumo del cargamento de la droga). Pero quienes viven del ¿otro lado? del trazado urbano también se acoplan a esta lógica de carga y descarga. Tal el caso de la jueza, en el momento del vaciado del cargador sobre el cuerpo del asesino del hijo, además de la paradójica des-carga de energía contenida en Maxi, que se solucionaba cargándose a su vez de las mercancías de los cartoneros.

### Otra forma del trabajo

El narrador se pregunta, respecto de las actividades de Maxi: “¿era un trabajo, un servicio, un modo de darle sentido a su fuerza y a su ocio? ¿O no era nada?” (67). Lo de Maxi se demarca, en un primer momento, por la negativa: no es un trabajo, una vocación asistencialista, ni un suceso momentáneo para ir ocupando el tiempo. Es, más bien, “un camino” (27). La palabra ‘camino’ también es portadora de una doble valencia espejeante que la novela explotará con creces. Por una parte, el ‘camino’ tiene una acepción de carácter abstracto (“encontrar el camino a seguir”); por otra, remite al espacio concreto y a uno de sus diversos abordajes (“espacio o recorrido entre dos puntos”). El trabajo de Maxi, en tanto camino, es una ocupación en su sentido más lato, que evoca directamente un modo de instalarse y moverse en un espacio y en un tiempo, el trazado de cierto recorrido, un modo de cartografiar y recorrer la ciudad que anteriormente le estaba vedado, y la novela es, en cierto modo, el despliegue de los múltiples intentos de Maxi, con sus diarios retrocesos, de acercarse a la materia bruta de la villa que, como una sirena, lo llama no sin cierta dosis de seducción.

Pero este “trabajo” también es un camino, en el sentido abstracto, con implicancias éticas. Maxi decide agenciarse con ese objeto próximo a un artefacto de arte contemporáneo del carrito. Esta alianza precaria entre hombre y una tecnología obsoleta que se presta a fines totalmente novedosos –en relación con los medios más modernos de locomoción, desde las bicicletas hasta los automóviles– ocasiona que Maxi devenga otra cosa. Una vez acoplado este sujeto casi autómatas con esta máquina rudimentaria, modernísimo *objet-trouvé*, el artefacto resultante, un híbrido entre humano y aparato, será el objeto-clave que permita decodificar el acceso a la villa. La ocupación de Maxi se diferencia del trabajo clásico por su espontaneidad, que la acerca a un pasatiempo, y por el hecho de que se hacía “por gusto, sin que nadie se lo pidiera” (9). Es una acción gratuita, desfasada del utilitarismo reinante y de la contraparte de una retribución en forma de salario. No obstante, Maxi, al recoger la carga de los habitantes de la villa, se coloca en la posición de recoger los frutos de esta ocupación, que tienen que ver con la apertura de un espacio abierto (la villa) pero que permanecía cerrado por el flujo de circulación de las clases sociales que impone la distribución del espacio urbano. Por otra parte, esta actividad hizo que se tope con su utilidad social, a la que “había encontrado por sí mismo, sin buscarla, llevado por el azar de la ocupación del tiempo” (25). Un azar que, como veremos, es, en esta novela, del todo inflexible.

### Los cartoneros y la basura

Basura y precariedad atraviesan toda la novela. El carrito tenía un “eje remendado” y “ruedas precarias” (15). Los cartoneros hacían casa en “alguna ruina, en algún sitio vacío que podía servirles de refugio” (18). Incluso las relaciones humanas –como la de Maxi con Alfredo, el linyerita– actuaban a su vez como “casi un sustituto, tan precario, de la familia o los compañeros

que no tenía” (22). Los cartoneros de *La villa* se desmarcan, no obstante, del estereotipo del espacio villero para aproximarse, más bien, a “una subcultura nómada urbana ligada a un medio de vida” (De Lucía 21). Como peregrinos o exiliados, van atravesando la ciudad en silencio, irrumpiéndola. La palabra “cartoneros”, se dice, era un eufemismo para velar otras más brutales como “ciruja”. También es una sinécdoque, puesto que el cartonero no solo se ocupaba del cartón porque “donde hay necesidad no hay especialización” (10): recogían vidrio, latas, papel, madera, restos de comida. Pese a que su presencia aumentaba “se habían hecho invisibles” (13), como sucede con la basura que, por ser cada vez más imperante, resulta invisibilizada. “Nadie sabía qué habilidades creativas podía tener gente que provenía de lugares muy distantes del mundo”, relata el narrador, “y que las más de las veces, no tenía trabajo fijo y disponía de mucho tiempo libre” (35). Lo cierto es que los cartoneros tienen características distintivas, como “un olfato especial para saber dónde valía la pena detenerse” (15). Y comparten, además, características con los residuos, pudiendo conceptualizarse ellos mismos como humanos residuales. No solo por su “estar de más”, sino porque la basura, por su exceso de presencia, resulta invisibilizada. A la par, es impredecible porque, habiendo sido desechada, puede reactivarse en cualquier momento. Por último, como señala Mike Davis (2006), en lugar de ser un foco de crecimiento y prosperidad, las ciudades se han convertido en un vertedero para una población excedente que trabaja en todo tipo de servicios informales mal pagados, descalificados y sin ningún tipo de protección. La basura es el lado oscuro del supuesto “progreso”, muestra todo lo que hubo que dejar afuera para constituir la sociedad como tal.

Los cartoneros ponen en marcha toda una industria de la segunda mano. No solo se ocupan de separar cartón, vidrio y aluminio, también la comida que consumen son “alimentos marginales o en mal estado” (Aira 10). Al igual que los residuos que recogen, que pasan desapercibidos, ellos mismos “se habían hecho invisibles”, sea porque se movían furtivamente de noche o porque “se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver” (13). Los cartoneros son una suerte de malón cansino: andan siempre de a varios, saliendo en familia, y, con paso acompasado, saquean los residuos. Paradójicamente, “esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima” (14). Consumidos y enclenques, son, sin embargo, duros y resistentes. Asimismo, la basura, pese a ser muy voluminosa, solo se cambia por unas pocas monedas. Cartoneros y basura vuelven a coincidir en un estremecimiento de lo que se entiende por valor.

Así como Maxi no percibe diferencias entre los cartoneros a simple vista, es el mismo residuo el que genera una des-diferenciación en medio de una maraña de heterogeneidades. Lo residual está regido por otra lógica donde el peso de la materialidad coloniza lo simbólico, donde el valor se vuelve (o se demuestra) arbitrario y se nuclea a las dimensiones del volumen y no ya al precio de la mercancía individualizada. Así, el narrador cuenta que “el volumen de lo que se llevaban al fin debía de igualar el total de sus posesiones, pero sólo era la cosecha de una jornada; su valor, una vez negociado, debía ser de unas pocas monedas” (17). Hay una desmesura en lo que respecta al espacio que ocupa la basura y su valor de cambio tendiente a cero, una incongruencia en aquellos objetos anteriormente valiosos –“algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista” (16)– que son brutalmente arrancados de su contexto y por ello decrece su precio en el mercado pese a que su función eventualmente puede permanecer intacta.

## El espacio de la villa

*La villa* reflexiona en torno a las transformaciones sociales ocurridas a inicios del nuevo milenio en Buenos Aires y a su repercusión en el espacio urbano. Aira distingue entre dos espacios bien diferenciados, el barrio de Flores y la villa, y compone en su escritura toda una coreografía del

flujo de movimientos, con zonas que actúan como atolladero y otras de libre circulación, pudiendo algunas ralentizar los desplazamientos o acelerarlos. Bonorino es el nexo que conecta, como un hilo mágico, a Maxi con los cartoneros. No es el único misterio de la calle. Contradiendo la expectativa, “la calle Bonorino se ensanchaba transformándose en la avenida que prometía ser desde el comienzo. Pero no era el comienzo, sino el fin” (20). Espacio de pasaje, donde transcurre gran parte de la novela, es también un umbral de transformación (así como Maxi ocupa un entre-lugar entre la ciudad y la villa).

Mientras la población de la villa circula por el barrio de Flores, no obstante, no sucede lo mismo a la inversa. Dánisa Bonacic (2014) propone que esta novela cuestiona el sentido de totalidad el espacio social al exponer una dinámica desigual entre espacios abiertos y cerrados, en un trazado que incluye las restricciones típicas de un *ghetto* a la par que expone una configuración estructural de expansión de la ciudad. Aún dentro de la ciudad, la villa se deslinda como una suerte de isla, para usar la terminología preferida por Ludmer (2010). Abierta, sin ninguna restricción aparente, permanece férreamente cerrada para los transeúntes barriales. Esta cerrazón a cielo abierto tiene como correlato que se trata de un espacio heterotópico. Michel Foucault (1984) señala que vivimos en un conjunto de relaciones que definen ubicaciones irreductibles las unas a las otras y no superponibles. Hay un tipo de espacio, no obstante, que tiene la curiosa propiedad de entrar en relación con otros espacios, de un modo que los suspende, neutraliza o invierte las relaciones tradicionales diseñadas por ellos. Las heterotopías son estos espacios con emplazamiento real, diseñados por la sociedad o las instituciones, que operan como un contra-emplazamiento que disputa, discute o invierte los lugares reales de la cultura. Una de sus características es que poseen un sistema de apertura y cierre que aísla el espacio a la vez que lo vuelve penetrable. Son zonas porosas donde, para ingresar, es preciso valerse de ciertos códigos. Así, Maxi creía, presunción burguesa, que no le permitían llegar más allá de la orilla de la villa por sentir vergüenza de su lugar de residencia, cuando en verdad él debía hacerse merecedor del ingreso, sobrepasando, en el estilo de los cuentos de hadas, una serie de pruebas que destraben el acceso a esa paradójica ciudadela encantada.

En lo que respecta a los flujos, si bien el acceso a la villa es cerrado para los foráneos, estos pueden asomarse a razón de hacerlo para ir a comprar droga, siempre en auto y estando en movimiento. El ingreso, por lo demás, parece asegurar el autor, está prohibido por la misma configuración de calles angostas. En la villa, de hecho, cuando había autos, no era para transitar la calle sino para obstruirla. El auto prototípico en estos lares es “viejísimo, oxidado, a veces sin ruedas o sin vidrios o sin puertas” (Aira 30), esto es, totalmente disfuncional, mera chatarra con una forma que lo asemeja a los medios de locomoción. En cuanto a los movimientos de los habitantes de la villa hacia el barrio, estos se dan por diferentes motivos, mayormente vinculados a la subsistencia o al intento de mejorar las condiciones de vida. En la novela se narra que Adela, la empleada del edificio de Vanessa, peregrina a diario desde la villa hasta Flores para trabajar limpiando casas, Cynthia, la chica asesinada, recorría la distancia hasta la ciudad para poder estudiar, becada, en un colegio acomodado, y los cartoneros deambulan a ritmo acompasado recogiendo la basura de las clases medias para, dándole otra vuelta más a la espiral, venderla para que comience un nuevo ciclo, otra vez como un producto con valor.

Podría pensarse que a la calesita horizontal de la villa corresponde esta otra calesita horizontal de los objetos en su propio deambular que van variando en lo que atañe a sus valores, pasando del esplendor del uso a la inutilidad del desperdicio para, mediante los procesos de reciclaje, ser nuevamente deseables y ostentar valor de cambio. Los cartoneros, como fantasmas, emergen al filo de la noche y transitan raudos poniendo en crisis lo que se entiende por valor, constatando que la noción de desperdicio es abierta, ambigua, terreno de disputa donde todo está por decidirse aún. Además del tránsito de los cartoneros, de Adela (como sinécdoque de las mujeres abocadas a tareas de limpieza en general) y de Cynthia (sinécdoque,



ella también, de la trunca esperanza del ascenso social), cabe destacar, mencionándolo aparte, al caso del linyerita: de los movimientos erráticos de este personaje no sabemos nada, salvo que puntualmente retorna al punto de partida. Lo que sí sabemos es que este punto de partida tiene una enigmática cualidad.

### Islotes heterotópicos

Existen, en *La villa*, una serie de aparatos que configuran una constelación de islotes heterotópicos móviles e inmóviles. Uno de ellos es el capullo de papel que envolvía al linyerita durante el invierno, esta crisálida que congelaba un espacio y lo protegía celosamente tanto del frío como de las miradas del afuera. Un islote heterotópico móvil lo constituyen los carritos, caracterizados por una abundante variedad y adecuación a su fin. Estos no se compraban ni se encontraban, sino que se los construía “probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo” (27). Los carritos de pronto devienen acoples más intensos entre la tecnología ancestral y lo humano. Llegaba a ocurrir que “la familia entera iba sobre ruedas, en rickshaw, sentada sobre su tesoro de basura” (19). En el ensamblado aireano emerge una trinidad que, como buena trinidad, se hace Uno: el carrito, la familia villera y Maxi ingresan en intrincadas relaciones que los convierten en una suerte de dispositivo. Los carritos “eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella” (28). Los carritos de los cartoneros entran y salen de las villas, invadiendo el espacio social y arañándolo con el trazado de su recorrido. Están hechos de basura que, como señala Cortes Rocca (2017), como el fósil o la ruina, “conecta dos tiempos, trae vestigios de otra época que tajejan el presente” pero:

A diferencia del fósil y de la ruina, la basura es una excedencia del consumo que recuperada por el ciruja exuda desigualdad. Es, de algún modo, un tiempo otro pero también de otro, una suerte de tiempo expropiado que la acción estética reconduce, reutiliza, reapropia no para reencauzarla en el circuito de la mercancía, sino para extirparla de él con inaudita radicalidad”. (265)

Por otra parte, el avance de la industria genera lugares enrarecidos, como una especie de rincón que creó la autopista al cruzar la ciudad. El Estado se ocupó, solícito, pero sin éxito, de hacer una pequeña plaza con bancos de cemento y canteros, pero este no-lugar resiste las modificaciones, y, muy rápidamente, se cubre de un pastizal, refuncionalizándose. En adelante, será el hogar provisorio de Alfredo, de quien podría decirse que montó una villa a escala, un espacio pequeño, incómodo, repleto de papeles, que se yergue como una ciudadela inaccesible aun en el centro de la ciudad. Esta serie es continuada por las casillas *ready-made*: en algunos casos, al salir todos juntos, la familia de cartoneros se detenía en un lugar al azar, y allí donde frenaban estaban sus casas. Estas casillas imprevisibles, insólitas y momentáneas, tienen una encarnación un poco más durable al interior de las villas. Allí otro espacio astillado, frágil, quebradizo, son las casillas, “esas casas del tamaño de casas de muñecas [que] tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación” (69) y contaban con la ventaja de una gran simplificación. Estas casas hechas a mano, precarias en su hechura, lo son también en su duración temporal: así como las hacen las abandonan, sirviendo por períodos breves de tiempo.

Los carritos de los cartoneros, el habitáculo del linyerita que bordea lo imaginario y las casas precarias –sea que duren una noche o soporten un poco más la inclemencia del tiempo– configuran tres islotes heterotópicos que alteran de diversas maneras la disposición de la ciudad,

los primeros atravesándola, el segundo obturándola como una suerte agujero negro insondable y los terceros interrumpiéndola. Con la mediación de estos dispositivos, Aira nos enfrenta a una nueva lógica del espacio urbano donde se rompe la certidumbre de una dirección específica y la posibilidad de localización y se reemplaza por una existencia movible y transitoria, configurando “un espacio urbano aunque sin cimientos que lo conecten a la tierra [...] una construcción flotante y creada espontáneamente producto de la necesidad de sus habitantes” (Bonacic 364). El contexto del neoliberalismo ocasionó que los espacios se astillen, que lo que antes era tierra firme se tiña de volatilidad. Así como ya no funcionan más las particiones históricas entre maquinarias de (re)formación de subjetividad –escuela, fábrica, prisión–, el estallido terminó por hacer saltar por el aire los lugares en sí. La inestabilidad laboral acarrea una inestabilidad espacial.

### Un reino de luz

Lo fuera de serie de la villa impone recurrir a otros géneros literarios para poder narrarla. La villa se ve, de lejos, “extrañamente iluminada, en contraste con el tramo oscuro que debían atravesar, casi radiante, coronada de un halo que se dibujaba en la niebla” (20). Verla “era casi como ver visiones” (20), trance que en Maxi se potenciaba por el estado de sus ojos y su irse resbalando lentamente en el terreno cenagoso del sueño. La novela propone un punto de vista particular respecto de este lugar, resultante de la inflexión de dos coordenadas, una espacial (la distancia) y una temporal (la hora del anochecer). Esta visión borrosa por partida –otra vez– es el pase mágico para que el recinto de “sordidez y desesperación” (Aira 20) se transforme en un lugar encantado. La villa es narrada desde los tópicos más tradicionales y remanidos del cuento de hadas. Al describirla, se acude a los lugares comunes del género, tanto los clichés literarios –“estaba la villa, *brillando como una gema* encendida por dentro” (28, la cursiva es mía)– como expresiones lexicalizadas –“ese reino encantado” (30)– e imaginarios vinculados a los *fairy tales* –“donde no se escatimaba la luz” (30). Como una encarnación de un espacio entre barroco y modernista, al mirar la villa a Maxi “le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos” (36). El resplandor, no obstante, tenía una explicación por demás mundana y se justificaba por el exceso de bombitas colgantes que el narrador, obstinado, volvía a leer en clave de lo jolgorioso al afirmar que “parecía una iluminación de feria” (30). Allí, la abundancia de luminosidad parece “un crecimiento natural, como si en este nivel social, el más bajo, la tecnología se reabsorbiera en la naturaleza” (31). La villa alía la precariedad con el derroche lumínico de una capital mundial como Tokio, en un agenciamiento entre lo tecnológico, lo precario y lo natural, dando a luz una naturaleza del todo nueva e intervenida. Este exabrupto en el gasto es la contracara de la indigencia. En la villa no se derrocha luz porque se tiene de sobra sino, precisamente, porque no se la puede pagar y, por consiguiente, no se la posee legalmente. El *know how* de los villeros encuentra, en la precariedad, una asombrosa utilidad, habilidad desconocida por la clase media, de colgarse del alumbrado público.

No obstante, este derroche no es ecuánime sino que la iluminación se hace escasa a medida que uno se introduce, dejando el centro del recinto en la más completa penumbra. La luz se vuelve, así, menos un síntoma del derroche desinteresado que un calculado dispositivo que rodea la villa con un círculo de fuego lumínico, ofreciéndola a la mirada y sustrayéndola en un mismo movimiento. Cuando Vanessa y Jessica la ven, se sienten cegadas y se llevan instintivamente las manos a los ojos. Lo que contemplan era “un circo de luz amarillo, más bien una cúpula, hecha de puro aire nocturno encendido, en el que mil millones de puntos móviles [las gotas, como abejas, se dirá] formaban una textura dorada, de maravillosa profundidad” (128). Nuevamente, la descripción se articula a partir de encadenar expresiones lexicalizadas

del campo semántico de los *fairy tales* (“un circo de luz”, “puro aire nocturno”) y a ciertas inflexiones como la exageración paroxística (“mil millones”) o el color (“una textura dorada”). La reacción es la misma ante el esplendor que al horror: la villa es lo que no se puede ver, lo que por su exceso (¿de magnificencia? ¿o de real? ¿exceso de luz o embate de luz(cifer?)?) hiere los ojos, empujando las manos a cubrirlos en un movimiento reflejo de protección. El exceso de luz vuelve a la villa invisible, operando así como un dispositivo que protege a este espacio de la invasión de extraños.

### La villa a través del espejo

Entre “las aguas inmateriales del espejo” y el “corazón oscuro de la villa” (93) media la realidad, que será narrada solo en tanto y en cuanto intersecte con estas series. En lo que respecta al espejo, Foucault (1984) escribe que, entre las utopías y los emplazamientos absolutamente otros, las heterotopías, este oficia de experiencia mixta. Es una utopía, porque es un lugar sin lugar, pero a la vez es una heterotopía, en la medida en que existe realmente. El espejo –y, en su versión opaca, la ventana– y la televisión son los dos objetos tienen la capacidad de multiplicar las imágenes en la novela. Solo que el espejo, al multiplicar, deja más restos, más sedimentación. Uno repite con diferencia, el otro reifica las nueces vanas de la tautología.

El espejo es un personaje cabal, aquel espacio liminar, semi-heterotópico, donde Adela se conoce con Maxi, quien sigue su rutina, sin comprenderla, con la misma atención flotante con que se miraría un programa de televisión. No es el espejo dado en su plenitud el que ofrece las imágenes, sino que solo se la ve “desde cierto ángulo”, y aún esto no sin dificultades, dado que el joven no lograba identificarla, sino que “siempre había supuesto que era una especie de aberración del cristal” (Aira 79). Allí las cosas pierden su gravedad para volverse “un efecto de la luz del día” (79), así como la villa es un espectáculo provisto gracias a la ausencia de luz de la noche. Si en los cuentos de hadas los espejos hablan, en *La villa* Adelita sale del espejo para advertir a Maxi. Ocurre que el espejo permite el acceso a otro mundo en este.

El espejo, para Maxi, es un lugar concreto de donde se puede entrar y salir [“¿Qué apurada estás por ir a meterte en el espejo!” (85)]. Es el espejo también donde Jessica se percibe como parte de una *pietá* airiana sexualizada. Más espectral que el espejo, no obstante, es el vidrio del balcón, desde donde el trabajo de la sirvienta se describe en los términos de “una figurita humana, que hacía movimientos circulares sin objeto, como una rara danza” y se la compara con “una muñeca en una caja de música” (65). Como señala Cortes Rocca (2017), “esa reproducción diminuta de la empleada doméstica, realizando acciones mecánicas, fuera de lugar, y visible sólo en el espejo cifra el juego entre realismo, mediación y visibilidad que diseña la poética de Aira” (258). El nuevo concepto de trabajo, ilegible, se asemeja a una coreografía mediado por el espacio semi-heterotópico del vidrio y su reflejo. Esta visión no se entrega de forma directa, sino reencuadrada por la interferencia de un espacio semi-heterotópico: la figura “estaba en un espacio que no le pertenecía, flotando a media altura. Tardó un poco en comprender que lo que estaba viendo era un reflejo proveniente de su propio edificio” (258).

### La pregnancy de las imágenes

En el tiempo que media entre que Aira termine su novela y esta circule en el mercado finalmente publicada, sale a la venta en Buenos Aires, en 1999, el disco *Miami* de Babasónicos, dando las últimas notas de ese fin de milenio. Allí un track titulado “Gustavo Show” narra las peripecias de una pareja inmersa en problemas conyugales. Dos versos son sobradamente elocuentes: “la chusma del barrio nos mira pelear/ hacemos talk show nuestra intimidad”. Podría pensarse que *La villa* se articula como una suerte de talk show, un debate hecho de monólogos donde cada

cual elucubra cierta conexión entre datos aislados. Así, en torno al acontecimiento de la venta de droga en la villa, salvo Maxi, que queda fuera de este juego, la jueza tendrá su propia versión; otra, Cabezas; otra Élide y otra Vanessa y Jessica. Así como en el capítulo III ingresa Cabezas, nexo para hacer ingresar otra genericidad, la de la intriga policial, cuyo interés crece a medida que no logra encontrar un nexo causal; en el capítulo IX ingresará la genericidad vinculada a lo televisivo. La espectacularización llegará a su punto cúlmine con una nueva interpretación de los acontecimientos que ofrecerá la transmisión en vivo del hallazgo del cadáver del pastor y la persecución que ese acontecimiento desencadena. En esa noche, noche del fin del mundo, protagonizada por el gran diluvio universal, las diferencias se borran [“se había borrado la diferencia entre calle y vereda, todo cubierto por igual por el agua” (129)], todo se acerca y se acelera, como si la novela se hubiese contagiado de los efectos de la proximidad. Mientras Maxi es el puente entre los cartoneros, la lluvia era “el puente sobre el que se deslizaba el sentido de la aventura” (147), ya que llovía tanto sobre los hechos como sobre las casas de los televidentes, exacerbando así la sensación de simultaneidad y de *reality show*.

Así como los espejos enrarecen lo mostrado, otra pantalla, esta vez la televisiva, las entonetece. La nota del asesinato, alternada con otra del récord de precipitaciones, es embestida por un aluvión de imágenes familiares que inexplicablemente habían conseguido los medios en cuestión de segundos. Si en las pantallas de los televisores aparecen caracteres rojos fosforescentes con titulares redundantes, las preguntas de las noteras emergían, a su vez, “trabajosamente del fondo del error” (139) y, por qué no decirlo, de la estupidez. Mientras los *graphs* sobreimpresos “no dejaban nada librado a la imaginación” y son información tautológica, cuando se mostraba algo, era “la pura escenografía del peligro” (166), escenas vacías donde no pasaba nada. Por otra parte, las imágenes también se hacen extrañas, sea porque son tomas hechas desde un helicóptero como porque se las captura corriendo bajo la lluvia. Estas imágenes que muestran, escatimándola, la inminencia del peligro, como la mirada de Medusa, petrifican. Así, en la pizzería, ambas amigas, pese a que corrían peligro al ver en TV que el hombre que las acompañaba estaba siendo buscado, “no querían irse para no perderse nada de los apasionantes sucesos que estaban viendo” (145). Las imágenes usurpan el lugar de lo real, lo constituyen, sin importar si se trata de consolidar y extender un error. Así, la personalidad de Cabezas es malversada por la TV y “una vez emitido, el malentendido no admitía el retroceso” (146). De hecho, la televisión “nunca se equivocaba porque era la acción misma” (147).

### Un sueño realizado

La novela de Aira impone preguntarse qué es lo que dejan ver los medios y qué es lo que muestra la narración. Si bien *La villa* sigue una lógica televisiva, con sus saltos y detenciones bruscas en momentos culminantes que cortan a otra escena para volver acerada la tensión, no es de la misma índole el relato que configura una y otra. En la lógica de la ficción, en el aplanamiento de las diferencias que plantea la escena final, implica la colonización de un nuevo territorio. En esta escena lo insólito, el fenómeno natural del récord de precipitaciones, sirve de telón. Justamente, el máximo de lluvia se estaba registrando en la calle Bonorino, núcleo de los acontecimientos, agenciando dos coordenadas: “la coincidencia estaba en que la Naturaleza se hacía histórica justo en la coordenada espaciotemporal en la que se estaba haciendo esta historia en particular” (141).

Historia natural e historia social convergen en el punto culmine, en el mejor estilo de las falacias patéticas, como si la realidad misma fuera, una vez retransmitida por los medios, toda de ficción. En este sentido, Maxi nunca recordaba sus sueños, pero, en contraposición con esta vida onírica incolora e insípida, cuando sea transportado al camastro de la villa, mecido

esta vez por el arrullo del lugar común [“si es cierto como dicen que no hay mejor somnífero que el ruido de la lluvia en el techo” (167)], sueña “como nunca” ya que “uno sueña más en camas ajenas que en la suya, porque tiene más perturbaciones que verosimilizar” (167). Estas frases hechas que mecen el sueño de Maxi operan haciendo de colchón que arroje de tranquilidad normalizadora al hecho fantástico del gigante durmiente, en la clave del *fairy tale*, en medio de la peligrosa balacera, en la clave esta vez del policial negro. El narrador nos retacea qué sueña Maxi pero sí sabemos que su acceso al mundo onírico fue posibilitado por un desplazamiento al reino de la ficción, al ser llevado al corazón oscuro de la villa.

### La villa como dispositivo óptico

Como señala Cortes Rocca (2017), en *La villa* el autor vuelve sobre las cuestiones de qué es lo que no se ve y cómo narrarlo. De allí que la novela sea:

Antes que nada, una novela sobre los desechos de la visibilidad. ¿Qué resulta visible y qué identidades y acciones son desechables? ¿Qué se descarta, se tira, se asesina, se confunde y qué se guarda, se cuida, se trafica o se cirujea? ¿Bajo qué condiciones? Y sobre todo: ¿cómo abrir, cómo reordenar ese campo de lo visible y lo invisible, de lo que tiene nombre y lo que aún no encuentra palabras? (257)

La tarea del arte, pareciera ser, no es denunciar un estado de cosas o hacer crítica social. No hay en la novela ningún dejo patético de conmiseración, tampoco el orgullo crispado de la denuncia. El narrador se limita, simplemente, a exponer los hechos, a mostrarlos. *La villa* confecciona un dispositivo visual que opera como un reflector que ilumina zonas oscurecidas de lo social. Como señala Nancy Fernández (2004), lo relevante es “llevar a la superficie de lo visible lo que está encerrado. No se trata de una voz militante sino de la concreta mostración del fenómeno, del dibujo y la iluminación de su semblante taciturno” (100). Esto se patentiza en que la villa vista desde arriba proporciona mapa eléctrico que hace despertar otro mapa eléctrico: el de la sinapsis de Cabezas. Así deduce que las figuras de luces sirven para identificar las calles de la villa, siendo este un lenguaje cifrado usado por los narcos. No obstante, aun arribando a esa conclusión, Cabezas adolece del necesario cambio de perspectiva para poder ver. Este es el *know-how* conocido por los pobres y al que, luego de cumplir con éxito varias pruebas, Maxi accede.

### Obras citadas

- Aira, César. *La villa*. Emecé, 2001.
- Bonacic, Dánisa. “Espacio urbano, crisis y convivencia en *La villa* de César Aira.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 40, n.º 79, 2014, pp. 359-376.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia.” *Discusión*, 1932, 23.253.41.33/wpcontent/uploads/10.208.149.45/.../1932-Discusión-Ensayo.pdf
- \_\_\_\_\_. “Prólogo.” *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Alianza-Emecé, 2006.
- Cortes Rocca, Paola. “Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz.” *El taco en la brea*, año 4, n.º 6, 2017, pp. 255-266.
- Davis, Mike. “Planeta de ciudades miseria. Involución urbana y proletariado informal.” *New Left Review*, 2006, [https://newleftreview.org/article/download\\_pdf?language=es&id=2496](https://newleftreview.org/article/download_pdf?language=es&id=2496)

- De Lucía, Daniel. *Culturas Villeras. Una Aproximación a la Mirada de la Villa Miseria en la Literatura Argentina*. 2006, <http://www.jornadajvg2006.com.ar/content/2/ponenciadelucia.pdf>
- Fernández, Nancy. “Experiencia y lenguaje: Sobre ‘El tilo y La villa’, de César Aira.” *Hispanérica*, año 33, n.º 97, 2004, pp. 93-102.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, 1996, (tr. esp.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, 2001).
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 2002.
- \_\_\_\_\_ “Des espaces autres. Conférence au Cercle d’études architecturales.” *Architecture, Mouvement, Continuité*, 14 mars 1967, n.º 5, 1984, pp. 46-49.
- Laporte, Dominique. *Histoire de la merde*. Christian Bourgois Editeur, 1978, (tr. esp.: *Historia de la mierda*. Pre-Textos, 1998).
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0.” *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 17, 2007, [www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005)
- \_\_\_\_\_ *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.