

Escrituras y Culturas

César Maloof Avendaño, Nicola Giovagnoli (eds.)



TINKUY

**BOLETÍN DE
INVESTIGACIÓN Y DEBATE
N° 22 – 2015**

© 2015, Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN 1913-0481

Duchamp en Aira: la poética del ready-made

Djibril Mbaye
Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Resumen

La literatura de César Aira es una narrativa caleidoscópica donde encontramos varias influencias y un epítome de mentores entre los que destaca Marcel Duchamp. La poética del ready-made – la conversión de objetos en obras artísticas – que Duchamp ha inventado en el arte moderno, constituye un elemento básico del credo artístico de Aira. César Aira narra desde la tradición de Duchamp reivindicando el arte puro y revalorizando la valiosa herencia que el pintor dejó para el arte moderno: el ready-made. Este artículo muestra cómo César Aira utiliza el ready-made en su obra literaria.

Palabras clave: ready-made, Marcel Duchamp, César Aira, influencias

Résumé

Le monde romanesque de César Aira est un creuset d'influences où on rencontre plusieurs mentors artistiques parmi lesquels le grand peintre Marcel Duchamp. La poétique de Marcel Duchamp, caractérisée par le ready-made (objets convertis en œuvres d'art) et considérée comme la nouvelle étiquette de l'art moderne, sera un des piliers de la poétique narrative du romancier argentin César Aira. Le ready-made constitue pour Aira une plateforme revendicative de l'art pur. Dans cet article nous voulons montrer comment Aira utilise le ready-made dans ses romans.

Mots clés : ready-made, Marcel Duchamp, César Aira, influences

Introducción

La hermenéutica de las fuentes literarias de César Aira revela un elenco de padrinos estéticos. Borges y Arlt destacan, a este efecto, no sólo como los dos patriarcas que han fundado la capilla literaria de Aira, sino también como los dos grandes escritores argentinos que han marcado profundamente las líneas genealógicas de la literatura argentina¹.

Sin embargo, estudiar las influencias sobre Aira no puede limitarse solo a buscarle a su narrativa padrinos dentro del ámbito literario argentino. Una de las herencias más importantes de que hace alarde su obra se encuentra acaso en una esfera mucho más amplia en que orbitan mentores como Marcel Duchamp, Raymond Roussel y John Cage. La influencia de estos maestros extranjeros no se traduce en simples rasgos, sino en verdadero punto de referencia, es un espejo a partir del cual se puede leer e identificar la obra de Aira. Por eso recuerda David Jacobo Viveros que las lecturas que identifican a César Aira están relacionadas con la vanguardia artística del siglo XX, principalmente el pintor Marcel Duchamp, con los procedimientos creadores del músico John Cage y con la escritura de Raymond Roussel (2006: 69).

Entre estos mentores extranjeros hablaremos de Duchamp y mostraremos cómo César Aira lee y escribe desde su tradición. La reflexión descansará básicamente en la concepción de lo artístico mediante la poética de ready-made.

1. Duchamp y Aira: la reivindicación del arte puro

Si queremos definir el primer eslabón entre las poéticas de Duchamp y de Aira, diríamos que es la extensión, a veces exagerada, de los límites del arte más allá de las definiciones convencionales.

Con su ready-made, Duchamp ha cambiado el curso del arte. Gran genio del siglo XX², ha revolucionado profundamente la práctica artística, transformando las cosas cotidianas en obras. “Padre de las vanguardias y parangón de todas las audacias” (Jang, 2001: 7), su influencia se ha esparcido como una mancha en el arte contemporáneo. Su poética se puede resumir principalmente a través de estas fórmulas de Young-Girl Jang: “el objeto como concepto artístico”, “el desplazamiento artístico del arte hacia el anti-arte”.

¹ El propio Aira afirma en una entrevista con Carlos Alfieri, publicada en la Revista de Occidente: “mi literatura viene de esta línea intelectual, borgeana, con unos vigorosos afluentes arltianos” (2004: 128). Ricardo Piglia afirmaba por su parte que Borges y Arlt “son los dos grandes argentinos y en algún sentido a partir de ellos se arman todas las genealogías, los parentescos y las intrigas de la literatura argentina contemporánea” (Jorge Fonet, 2007: 17).

² Young-Girl Jang, en *L'objet duchampien*, explica que Francia da en cada época un genio para el arte y en este siglo es indudablemente Marcel Duchamp: “la France a donné naissance à des génies à chaque époque. Au XVIII siècle, par exemple, est apparu le groupe des philosophes des Lumières; ces penseurs ont changé le monde à travers l'Encyclopédie, les développements de leur philosophie et la Révolution française. Au XIX siècle, sont apparus les peintres impressionnistes; avec eux la France a pris la direction du mouvement de l'art, l'impressionnisme constituant le point de départ de l'art moderne. Au XX siècle, on voit apparaître Marcel Duchamp » (2001: 7).

Estas fórmulas sincronizan, en perfecta armonía, con la poética de César Aira. El objeto artístico duchampiano provocará una resonancia en el objeto novelesco aireano. Nuestro análisis se propone medir detenidamente la magnitud. Pero antes, es necesario subrayar que la referencia a Duchamp se nota no solo a través de las construcciones novelescas, sino también mediante las evocaciones que el propio Aira hace en los relatos. En *Cumpleaños* cita al *Gran Vidrio* de Duchamp entre las obras que quiso emular cuando empezó a escribir. En *Duchamp en México* confiesa: "...y sucede que Duchamp es mi artista favorito" (Aira, 1997: 15). En *Fragmentos de un diario en los Alpes* reafirma:

Duchamp dijo que no quería tener más objetos que los que pudiera conservar al aire libre. Lo que siempre me he preguntado sobre esto es qué hacer con los libros. Quiero decir: con la especie de snobismo automático que es mi modo habitual de pensar y mi culto indiscriminado a Duchamp, hago mía su declaración (Aira, 2007: 177).

Ese culto rendido a Duchamp nace principalmente de la poética que éste inventó como el nuevo rumbo estético: la reivindicación del arte puro. La ruptura con el arte tradicional, precisamente con el arte retiniano, es su principal punto de partida. En efecto, con su arte denominado conceptual, Duchamp introduce una nueva forma de ver la obra artística: no como un objeto de belleza, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el propio arte. Por eso decía Graciela Speranza que "toda la obra de Duchamp, podría decirse sin exagerar, es una extendida reflexión práctica sobre las consecuencias de la reproducción del arte" (Speranza, 2006: 88). Octavio Paz (1989) añade que la actividad artística de Duchamp se puede interpretar como la "pintura de la pintura", la "pintura de la idea".

Lo primero que podemos encontrar en la narrativa de Aira es esa alergia a lo estético, a lo bello. Para Aira, la novela tampoco es un *objet fini* cuya meta es su consumo o su exposición, sino más bien un objeto de reflexión sobre la acción creativa. En base a la fórmula de Octavio Paz, se podría decir también que la creación literaria de Aira puede interpretarse como una "novela de la novela", "una novela del procedimiento".

De este modo, varias son las etiquetas acuñadas para describir esos dardos dados por Duchamp al arte tradicional: "post-arte", "anti-arte", "carácter post-estético", y como culminación dice Donald Kuspit (2006) "el fin del arte". En la literatura también se describe la escritura de Aira como "anti-novela" o "fin de la novela". Donald Kuspit habla, refiriéndose a Duchamp y Newman, de "lo estético vilipendiado", como para explicar que la belleza no es lo que cuenta en el arte, sino el mero hecho de hacerlo. Y define acertadamente la concepción que tiene Duchamp de lo artístico:

La obra de arte no debería tener ningún atractivo estético. No debería aspirar a obtener el aplauso de la posteridad. No debería tratar de ser de buen gusto, pues el gusto cambia constantemente. No debería tratar de ser buena, sino sólo debe ser (Kuspit, 2006: 26)

La misma posición adopta Aira con respecto a la calidad de la obra. Su obra es una respuesta negativa a cualquier intento de escritura seria, de belleza y de calidad. En *Parménides* nos dice el narrador: "quizás escribir era siempre escribir, y la calidad se decidía en otra órbita" (Aira, 2006: 46).

La alianza Duchamp-Aira se percibe también a través de la noción de obra y del oficio de artista (Aira añadiría “profesional”). En efecto, toda la dinámica artística de Duchamp se levanta contra el fetichismo de la obra. Por eso, Octavio Paz recuerda que Duchamp afirmaba que el arte es una de las formas más altas de la existencia, a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara de artista (1989: 101).

Duchamp consideraba que la obra de arte no es una pieza de museo; no es un objeto de adoración, sino de creación, de invención. Paz sostiene al respecto que Duchamp está en contra del Museo. Pero esta idea es la que defiende contundentemente Aira y la que expresa mediante un concepto: la “profesionalización”. En su manifiesto, “La nueva escritura”, Aira arremete contra la novela y el artista profesional y propone como remedio el espíritu vanguardista, que Peter Burger (1974) define como rechazo a la categoría de obra, autocrítica de la institución del arte.

Aun mirándolo bien, el Museo es el espacio de profesionalización, o como diría de nuevo Aira, de “congelamiento” del arte, el lugar de culto al artista y a la obra. Aira expresará su desacuerdo con la profesionalización sembrando su obra de personajes sin talento y sin obra, personajes que desacreditan el hecho de escribir como “oficio” –por ejemplo Varamo, Perinola y Norma Traversini–; una concepción artística que Octavio Paz atribuye a Duchamp como pionero: “Duchamp es uno de los primeros que rompe con lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar” (1989: 90). Por eso, Jean Clair define el legado de Marcel Duchamp como “legiones de irresponsables, sin talento, sin profesión” (Speranza, 2006: 21).

Para Aira también, escribir es siempre hacer, incluso maquinalmente. Lo bueno y lo serio no parecen ser condiciones de la creación artística, como subraya el narrador de *Parménides*: “quizás el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre querían escribir ‘en serio’, y podían pasarse toda la vida sin empezar” (Aira 2006: 112).

Así, Duchamp ha abierto el camino del arte moderno inventando los objetos como nueva forma de obra. Y una de las respuestas que emplea como ballesta contra la canonización del arte, e imitada por Aira, es, sin duda, el “ready-made”.

2. Ready-made y creación artística

Símbolo de la transgresión de los límites epistemológicos de las cosas cotidianas, el ready-made es el nuevo logotipo con el que Duchamp ha etiquetado al objeto artístico. Su surgimiento ha conmocionado la concepción del arte y creado también una ola de discusiones, interpretaciones y polémicas tanto en la crítica como en las instituciones³.

El ready-made es el término utilizado por Duchamp para designar los objetos del entorno (un botellero metálico, un urinario, una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina...) carentes de valor artístico en sí mismos, pero que, al ser presentados fuera de

³ Young-Girl Jang retoma la polémica que ha generado la imagen de Duchamp como pintor. Jean-Christophe Bailly, en su obra *Duchamp*, cuenta por su parte cómo, en las exposiciones, se oponía a la presentación de las obras de Duchamp como en el caso del “Salon des Indépendants” en febrero de 1912, con la obra *Desnudo que desciende una escalera*.

su contexto habitual, adquieren un sentido distinto, cuestionando así el concepto tradicional del arte. Más allá de esta definición, el ready-made conlleva una profunda carga ideológica o más bien estética. En efecto, como reconocen casi todos los críticos, el ready-made se rebela contra lo estético, es “un ataque a la noción de obra de arte”, dice Paz. Young-Girl Jang habla de “negatividad estética” y sostiene que desde su obra *Rueda de bicicleta*, Duchamp ha desarrollado una especie de negatividad estética contra el arte habitual, proponiendo de manera polémica y escandalosa al público objetos ya hechos, o sea ready-made, sacados de su contexto y representados como obra de arte.

Thierry de Duve lo ve más bien como “arte sobre arte”, como quien diría meta-arte. Como en la metaficción, aquí el arte se vuelca en sí mismo, se mira delante de un espejo. El crítico afirma, a este efecto:

Le ready-made n'est pas une oeuvre d'art au sens ordinaire du terme (c'est-à-dire au sens des paradigmes antérieurs) mais un artefact d'oeuvre d'art, une oeuvre artificielle au second degré : ni art, ni anti art, simplement, ni art pour l'art, mais art sur l'art, ou mieux, pour employer une expression que Duchamp affectionnait, art à propos de l'art (1989: 15).

Para decirlo en términos muy aireanos, el ready-made sería un proceso y no un resultado. Es la reflexión sobre el arte y no un producto manufacturado y listo para consumo. Para Octavio Paz y Graciela Speranza, el ready-made es una especie de “vacío”, porque no es arte pero tampoco es anti-arte. El primero afirma que “los ready-mades no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-artísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona de vacío” (Paz, 1989: 31). Graciela Speranza sostiene: “no hay afirmación ni negación del arte, ni arte ni anti-arte, sino inventarlo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no la obra: el arte ya está hecho, el arte es el ready-made” (2006: 288).

Con el ready-made, Duchamp escoge un objeto cualquiera y lo presenta o lo firma como objeto artístico. Son los casos de *Fuente*, un urinario recogido y firmado, *Rueda de bicicleta*, que es una rueda de bicicleta sobre un taburete, o *Farmacia* que es un cuadro de un paisaje ya hecho que Duchamp compra en una tienda de accesorios para artistas y al que da unos toques de colores y firma como suyo. El mismo lo explica de esta manera:

voyez la Pharmacie. Je l'ai fait dans un train, demi-obscurité, crépuscule, j'allais à Rouan en janvier 1914. On voyait deux petites lumières dans le fond du paysage. En mettant un rouge et un vert ça ressemblait à une pharmacie. C'est le genre de distraction que j'avais à l'esprit (Jang, 2001: 57).

Al poner su firma, Duchamp no hace más que convertir los objetos en obras de arte, obras que son a la vez suyas y ajenas (como hace Borges). Ahora bien, es este tipo de ready-made que Aira emula e imita de Duchamp. En varios relatos, Aira experimenta este mismo proceso. En *Varamo*, una suma de notas y de billetes llega a ser una obra maestra. En *Duchamp en México*, la novela se hace con tickets. En *El volante*, el relato se constituye de un volante y una reseña de novela. Aira también toma los objetos como soporte novelesco. El relato, como el ready-made, es algo ya hecho. El novelista o el artista, no hace más que disponerlo. Por eso Duchamp lo definía como *rendez-vous*, “un encuentro entre un objeto y un autor” añade J. C. Bailly.

Así, Aira ha tomado de Duchamp importantes nociones artísticas que se reflejan en muchos relatos. Leer a Aira desde Duchamp es, pues, un paso imprescindible para la hermenéutica de su obra. *Duchamp en México* y *Varamo*, las dos novelas que nos servirán de ejemplos, constituyen una vitrina de ese lazo, una cristalización de la noción de ready-made.

Manifiesto, homenaje o teoría artística, *Duchamp en México* protagoniza la cita de la literatura con la pintura. El relato propone un viaje dentro del arte, tal vez como recordatorio del viaje que hizo Marcel Duchamp a México. En este relato, Aira homenajea a Duchamp y se reafirma como epígono: “ya mi venerado Duchamp, ese precursor, metió aire de París en una ampolla de vidrio [...] Duchamp es, en el sistema mental dentro del cual funciono, la historización misma, el proceso y el método por los que el trabajo mental se historiza” (Aira, 1997: 19-20, 31).

Duchamp en México es un libro sobre el arte, pero no cualquier arte, sino él enseñado por Duchamp: “pero no es con la piedra, ni con el papel, ni con la tijera, que quiero empezar mi libro. Es con el arte... Importa el arte. Y trato de descubrir qué es el arte estudiando a Duchamp” (Aira, 1997: 38). La novela es un viaje de descubrimiento, un viaje de aprendizaje, pero sobre todo un viaje de reafirmación de lo que dejó Duchamp para el arte moderno.

El relato cuenta la historia de un turista argentino en México (seguramente el propio Aira) quien, atrapado por el aburrimiento, decide escribir una novela, o más bien su esquema, y también salir de compras. La novela gira en torno a estas dos líneas: el relato de una compra y la escritura de un esquema de novela. En efecto, el turista se lanza en una compra frenética de un libro único sobre Duchamp, un libro que cada vez que topa con él se vende con precio menor. Pero al mismo tiempo, el narrador, y también personaje, propone escribir su novela. Como en una *mise en abyme*, *Duchamp en México* es el relato de un relato, una novela en la que se construye una novela.

Pero éste es el mejor homenaje que se le puede hacer a Duchamp: presentar un texto que cristalice la estética profesada por él: el arte sobre el arte. Aira escribe una novela en la que lo que nos ofrece no es una historia novelesca, sino más bien los mecanismos de la escritura de una novela: “trataré de mostrar cómo pasó de un relato brevísimo o menos que un relato, su esquema” (1997: 10).

Duchamp en México hace las veces de un estudio preliminar, acaso como uno de los numerosos ya hechos por Duchamp para su *Gran Vidrio* al que Aira afirmó querer emular. Así, este relato puede considerarse como un esbozo, un bosquejo para el novelista, para el artista; una visión ya ratificada por Graciela Speranza cuando afirma: “Duchamp señala el camino radical de la innovación, la invención de un procedimiento por el que, sea cual fuere el soporte, no es un resultado de la acción, sino el ‘prefacio’, o ‘apéndice documental’ del proceso del que surgió” (2006: 290-291). La novela puede ser leída como una “fábula metatextual”, que Margarita Remón-Raillard especifica de esta manera: “al poner de realce los mecanismos por medio de los cuales una fábula narra su propia creación surgen dos relatos paralelos y se establece entre ellos un tipo de relación transtextual, más particularmente metatextual” (2003: 59).

Si Duchamp utiliza el ready-made en el arte plástico, Aira lo aplicará a la literatura. *Duchamp en México* muestra las primeras manifestaciones de la teoría del ready-made, y

el objeto principal con el que se realiza es el “ticket”: “es innecesario decirlo, pero lo diré de todos modos, que inicié una colección de tickets de compra. Ya tenía cuatro. Los metí en un sobre. No tomé notas: mi colección de tickets sería mi único registro” (1997: 26).

Si Duchamp utilizó un taburete o una pala como objeto de arte dentro de su técnica del ready-made, Aira compone su libro con los tickets que ha coleccionado: “de hecho, el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets, ampliadas al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp” (1997: 26-27). Así, el libro de Aira también será un ready-made, un libro hecho de objetos ya hechos, de *objets trouvés*.

Cabe recordar que el alma del ready-made es el “objeto”. Es el elemento con el cual Duchamp ha renovado el arte. Un urinario, una rueda, un taburete son algunos de los objetos que ha introducido en el arte como símbolos de una nueva concepción de la obra artística. Es un concepto artístico en Duchamp. Para Young-Girl Jang, desde el cubismo, y sobre todo desde Duchamp, el arte se ha desarrollado a través del objeto, y los artistas utilizan las cosas cotidianas a su manera. Una estética que el crítico atribuye al desarrollo de la sociedad industrial y cuyo máximo exponente, según él, es Marcel Duchamp:

Il se peut que la naissance de l'art de l'objet soit devenue indispensable du fait du triomphe de la société industrielle et de la consommation, qui a amené les artistes à utiliser des choses de la vie courante. De ce point de vue, Duchamp est pionnier, il est le premier à avoir présenté une chose quotidienne comme une oeuvre d'art. Depuis, les choses banales ont pris une grande place dans l'art (2001: 20).

Frente al objeto pictórico de Duchamp, Aira presenta su objeto literario. Además, llama los tickets “objetos conceptuales”, como para aludir al arte conceptual que Duchamp cultivó como forma de ruptura con el arte retiniano. La novela que el narrador de *Duchamp en México* enuncia es una suma de objetos manufacturados desviados de su sentido inicial. Como la materia plástica de Duchamp, Aira elige ingeniosamente una materia literaria. Para muchos críticos, el ready-made es también esta “elección”, este “gesto” del artista, esta decisión de tomar un objeto y alterar su realidad epistemológica. O. Paz afirma, a este respecto, que “los ready-mades son objetos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, este gesto disuelve la noción de obra” (1989: 31).

Jean-Christophe Bailly interpreta de igual manera el gesto en *Farmacia*, accesorio que Duchamp compró en una tienda y firmó después de darle unos leves toques de colores:

Dans ce geste que Duchamp n'eut qu'une seule fois, dans le caractère de décision indifférente qui le spécifie, dans la négligence hautaine qui le met au rang d'une oeuvre, je vois l'essence du ready-made: la décision de l'appropriation qui, par le seul signe du vouloir, transforme un objet en déplaçant entièrement le registre de signification (1984: 41-42).

Aun mirándolo bien, *Duchamp en México* es como un laboratorio del ready-made. El propósito de Aira retoma, como teoría, el gesto de Duchamp. Frente a las grandes obras que vio nacer el arte tradicional, Duchamp propone el ready-made. Aira también aboga por la utilización de éste para hacer las novelas:

El beneficio está en que ya no habrá más novelas, al menos como las conocemos ahora: las publicadas serán los esquemas, y las novelas desarrolladas serán ejercicios privados que no verán la luz. Y la publicación tendrá un sentido; uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no sólo leerlos o decir que los lee (1997: 17).

Aira une en ese relato la teoría, que coincide con la producción de un *objet fini*, y la práctica, la reproducción de tickets, “tesoros conceptuales” como cuerpo de la novela. En ambos casos ya estamos frente a “objetos ya hechos”, a los que sólo se les agrega un gesto: la firma, que Duchamp puso no sólo en estos objetos, sino también en el arte moderno.

La segunda novela que sedimenta ese eslabón vanguardista es *Varamo*. El protagonista, llamado Varamo, un escribiente de tercera panameño, sale de su trabajo y va a cobrar su sueldo de fin de mes, pero resulta que los dos billetes de cien pesos que le han pagado son falsos. Así, esa misma noche escribe un poema que será la obra maestra de la moderna poesía vanguardista centroamericana.

La extrañeza del poema de Varamo y su génesis nos llevan a hablar indudablemente de ready-made. En efecto, lo que hizo para escribirlo fue sólo reunir todas las notas que tenía y reproducirlas: “se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esta tarde” (Aira, 2002: 123). Varamo “compone” su poema con objetos ya hechos, papeles ya mecanografiados. Y los papeles que metió en su bolsillo, según cuenta el narrador, son los dos billetes de mil pesos –los billetes falsos– y un papel que le dieron para que lo entregara a su madre, y este era una hoja de cuaderno doblada en dos donde el quinielero había anotado la jugada ganadora, seguida por las combinaciones que no habían acertado, más el balance de las pérdidas y las ganancias. Por lo visto, su madre que jugaba a la lotería había ganado un premio y Varamo estaba encargado de entregarle el papel del que dice el narrador: “tenía el aspecto inocente de una carta, de sentido incoherente y escrita en torpes letras de imprenta; semianalfabetos, estos chóferes se habían hecho escribir una tabla modelo, y copiaban de memoria, con todas las imaginables deformaciones” (2002: 16).

Entonces, el poema de Varamo se compone esencialmente de garabatos, de escrituras deformadas y de billetes falsos. Todo viene como objeto hecho y lo único que hace Varamo es copiar, reproducir, apoyándose en el esquema del cuaderno que le regalaron las dos señoras contrabandistas: “usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alterando estas con la reproducción literal de las demás anotaciones” (2002: 123). En este caso, hablamos de un ready-made “asistido”, apoyado en obras ya fabricadas, como el cuaderno en este caso. El poema de Varamo ya está escrito, ya está realizado. Es un ready-made. Lo único que ha hecho es juntarlo, colocarle una marca propia como Duchamp firmaba los cuadros. El poema es a la vez suyo y ajeno.

Ahora bien, lo que interesa en este ready-made de Varamo no es solo su composición, sino también su contenido. Su poema es nada menos que “la celebrada obra maestra de la moderna poesía centroamericana”. *El Canto del Niño Virgen*, su título, es definido como “origen y culminación de la más arriesgada vanguardia experimentalista en la lengua”, y añade el narrador que el poema ha sido repetidamente calificado de milagro inexplicable, por las insuperables dificultades de contextualización que impone al crítico o al historiador de la literatura. Características propias del ready-made, estos problemas que

subraya el narrador ponen de realce dos cuestiones fundamentales: la categoría de la obra de arte y su significación.

4. Lectura del ready-made

Contrario a la noción de obra, Aira habla paradójicamente en esta novela de “obra maestra”. ¿Es una forma de valorar la obra como tal o más bien una intención irónica o una apología de la obra vanguardista? Estas dos últimas posibilidades nos parecen más pertinentes porque traducen toda la poética vanguardista que él defiende. Además, el ready-made, inventado por Duchamp y reutilizado ingeniosamente aquí por Aira, es una manera de ironizar la obra maestra tradicional que se había convertido en un fetiche artístico, y burlarse de la institución y del espectador. Es la interpretación que Donald Kuspit hace del ready-made de Duchamp y señala que “percibir el arte a través del gusto, como lo hace el espectador estetizante, es comprenderlo mal. El ready-made de Duchamp existe para mofarse del espectador, derrotarlo” (2006: 28). ¿No sería, entonces, el poema de Varamo una burla de la obra maestra y del lector estetizante?

Octavio Paz ve en el ready-made el ataque a la obra de arte y Peter Burger define la obra de vanguardia como destrucción del concepto tradicional de obra orgánica. El poema de Varamo, en nuestra opinión, entra en esta dinámica de cuestionamiento de la obra y sobre todo la práctica del arte como oficio. La crítica acusa a Duchamp de haber dejado como legado la idea de un artista sin talento y sin obra. Este legado se reafirma fuertemente en Aira. Aunque Varamo ha escrito una obra maestra, nos precisa el narrador que nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de este género literario, o cualquier otro. De la misma manera, Perinola – el protagonista de *Parménides* – es considerado como el segundo poeta más importante de su ciudad y a pesar de esto, no tiene obra y tampoco ha escrito mucho. Por eso, Octavio Paz recuerda las dos trampas que Duchamp hacía evitar al creador: la ilusión de la obra y la máscara del artista. Y concluye diciendo que la obra de Duchamp es una negación de la obra. Entre la obra de arte y el arte mismo Aira aboga por este. En un relato como *La trompeta de mimbre* el propio Aira proclama esta tendencia a través de lo que llama “el triunfo del arte sobre la mezquindad de la obra de arte”, “la victoria del proceso sobre el resultado” (Aira, 1998: 80).

El segundo problema que plantea el ready-made de Varamo es la significación, o más bien el sentido. Una de las mayores dificultades del ready-made es su interpretación. Duchamp introdujo el ready-made para poner en entredicho el sentido mismo del objeto artístico. Para Jean Christophe Bailly, al desplazar el registro de significación del objeto, Duchamp nos encamina hacia una “no-significación”, hacia un “vacío de sentido”. Graciela Speranza ve en esas reproducciones una “alternativa creativa del artista” pero también una “postergación del sentido”. ¿Qué sentido tiene un urinario, como obra de arte, firmado y titulado *Fuente*, o una rueda de bicicleta encima de un taburete? ¿Qué sentido tiene un poema compuesto por billetes falsos y notas de lotería, o una novela hecha de reproducciones de tickets?

La respuesta sería pues que es el receptor quien hace posible el sentido. En efecto, la relación que viene a restablecer el ready-made es la de obra-lector, obra-espectador. Octavio Paz parafrasea a Guillaume Apollinaire y habla de una “reconciliación”. El arte

de Duchamp convierte el espectador en artista. ¿No deberíamos leer también la narrativa de Aira con esta perspectiva? La falta de sentido y los disparates que se atribuyen a sus relatos son una forma de invitar al lector a “cooperar” y darle él mismo sentido. Este factor es tanto más importante cuanto que define toda la dinámica de recepción de la obra de Aira. Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos replantean esa relación obra de arte clásica vs vanguardista y receptor, y cifran en ella la forma de leer a Aira:

Desde un punto de vista tradicional, la experiencia estética se encuentra únicamente relacionada con la idea de la recepción placentera. El receptor es un ente contemplativo-pasivo que goza la belleza de la obra de arte. Las vanguardias, y sus continuadores, al desentenderse del resultado, sabotearon esta relación. Hay un elemento que subvierte esta lógica: la sorpresa. La belleza ha dejado de ser el valor fundamental, ahora se complementa con el desconcierto y la perplejidad...La obra vanguardista, y la contemporánea, reclama un receptor constructivo-activo interesado por resolver el enigma que plantea cada obra. Este es el camino para leer a César Aira: su imaginario apela a un receptor libre de prejuicios, sagaz y agudo para encontrar divertimento, para entender las innovaciones y para resolver los retos que se le proponen (2006: 145).

Aira ilustra en *Varamo* la noción de ready-made y pone de realce muchos temas como el estatus de la obra, el sentido, la reproducción literaria, el artista/escritor *amateur*, el escritor sin obra.

Así, la influencia de Duchamp se nota profundamente en muchos relatos. Aira sigue sus huellas y replantea los hitos poéticos que el pintor llegó a alzar como los principios estéticos del arte moderno, que ya toma conciencia de sí mismo y vuelve hacia su propio ser. De manera paralela, la novela se mira delante del espejo, habla de la novela, de su génesis. Lo que decía Wajcman de Duchamp también podría valer para Aira: un arte que no es más que puro dispositivo, un instrumento óptico con el que volver a mirar el arte (Speranza, 2006: 69). El relato en Aira es un instrumento. La novela será también el ready-made, como el arte duchampiano. El objeto se convierte en materia, en obra. *Duchamp en México* y *Varamo* establecen así el eslabón Duchamp-Aira, reconciliando el arte con el arte.

Bibliografía

- Aira, César.
1997. *Taxol precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg.
1998. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
2001. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori.
2002. *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
2006. *Parménides*. Barcelona: Mondadori.
2007. *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Barcelona: Mondadori.
- Alfieri, Carlos. 2004. "Conversación con César Aira sobre la literatura argentina". *Revista de Occidente*, n° 281, pp. 101-130.
- Bailly, Jean-Christophe. 1984. *Duchamp*. Paris: Editions Ferdinand Hazan.
- Burger, Peter. 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península. Traducción de Jorge García.
- Duve, Thierry de. 1989. *Résonances de ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon.
- Fornet, Jorge. 2007. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, Mariano. 2006. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- García Díaz, Teresa, Villalobos, J. Pablo. 2006. "Para leer a César Aira". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, VV. AA, Veracruz, Universidad Veracruzana, pp. 141-168.
- Jang, Young-Girl. 2001. *L'objet duchampien*. Paris, Editions l'Harmattan.
- Kuspit, Donald. 2006. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- Paz, Octavio. 1989. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial/Era.
- Remón-Raillard, Margarita. 2003. "La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida". *La literatura argentina de los años 90*. Génève Fabry, Logie Ilse. Ámsterdam: Editions Rodopi, pp. 53-64.
- Speranza, Graciela. 2006. *Fuera de campo. Literatura y arte después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Viveros Granja, David Jacobo. 2006. "La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira". *Cuadernos de Literatura*, n° 20, pp. 69-79.