

//Dossier// Alejandra Nallim (coord.)
Literaturas de fronteras y fronteras literarias en la Argentina

Entre la derrota del paisaje y una cifra estética liminalmente monstruosa: Mauricio Rugendas a través de César Aira en *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Fabián Videla Zavala¹

Recepción: 5 de octubre de 2023 // Aprobación: 4 de diciembre de 2023

Resumen

El objetivo principal del presente artículo consiste en caracterizar la estrategia que se despliega a través del insumo de la ficción en la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, considerando el modo en que son abordadas liminalmente una serie de oposiciones: historia-ficción, conocimiento científico-artístico, humano- no humano, monstruoso-normalidad, civilización-barbarie, margen/límite-territorio/paisaje. La hipótesis que se pretende demostrar radica en evidenciar el modo en que sus operaciones ficcionales descompensan o desestabilizan estructuras determinantes a la hora de concebir el relato historiográfico del arte latinoamericano y, en consecuencia, las categorías estéticas que anudan su comprensión. En suma, se buscará posicionar el relato de Aira como un fronterizo que reensambla, en la tensión y disolución de las oposiciones, el tráfico de significados que comprometen a la narrativa latinoamericana y, en consecuencia, remueve e inestabiliza sus cimientos ofreciéndonos la posibilidad de construir ficciones-teóricas.

Palabras claves

Conocimiento artístico - ficción teórica - César Aira - estética latinoamericana

Abstract

The main objective of this article is to define the strategy deployed through the input of fiction in the novel *Un episodio en la vida del pintor viajero* by César Aira, considering the way in which a series of oppositions are liminally approached: history-fiction, scientific-artistic knowledge, human-non-human, monstrous-normality, civilization-barbarism, margin/boundary-territory/landscape. The hypothesis to be demonstrated is to show the way in which their fictional operations unbalance or destabilize structures that are determinant when it comes to conceiving the historiographic account of Latin American art and, consequently, the aesthetic categories that knot its understanding. In short, we will seek to position Aira's story as a frontier that reassembles, in the tension and dissolution of oppositions, the traffic of meanings that compromise the Latin American narrative and, consequently, removes and destabilizes foundations offering us the possibility of constructing theoretical fictions.

Keywords

Artistic knowledge - theoretical fiction - César Aira - Latin American aesthetics

¹ Doctorando en Estudios Interdisciplinarios por la Universidad de Valparaíso. (DEI - UV). E-mail: fabian.videla@postgrado.uv.cl

I.

El objetivo principal del presente artículo consiste en caracterizar la estrategia que se despliega a través del insumo de la ficción en la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, considerando el modo en ésta que aborda liminalmente una serie de oposiciones: historia-ficción, conocimiento científico-artístico, humano-no humano, monstruoso-normalidad, civilización-barbarie, margen/límite-territorio/paisaje. En el relato de Aira existe, con desparpajo y soltura, una experiencia de historicidad y ficción, la cual nos narra el cruce de Johan Mortiz Rugendas y su acompañante Robert Krause por la pampa argentina a finales del año 1837. Al menos así el comienzo de la novela de Aira –con una minuciosa documentación historiográfica y biográfica de Rugendas– lo deja entrever, la cual sinuosamente nos trasladará a “un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida [la vida de Rugendas]” (Aira, 2002, p. 5). Dicha anomalía paulatinamente quedará manifiesta, empero, todo comienza sin indicio alguno de extrañeza, irregularidad o asombro, más bien el relato se despliega con esa calma inquietante propia de los inicios de viajes, obedeciendo la silueta de una novela con vocación y fidelidad aparentemente histórica, pero prontamente será confrontada por una escritura que, con justicia, la deshace:

Partió a fines de diciembre de 1837 desde San Felipe Aconcagua (Chile), en compañía del pinto alemán Robert Krause, con una reducida tropilla de caballos y mulos y dos baqueanos chilenos. La idea, que realizaron, era aprovechar el bien tiempo estival para hacer sin apuro el cruce por los pintorescos pasos cordilleranos tomando apuntes y pintando todo lo que valiera la pena (Aira, 2002, p. 12).

Tal como se deja observar en este trayecto de Chile a Argentina ambos protagonistas y pintores naturalistas tenían como comprometido elaborar una cartografía de las formas sensibles del inhóspito paisaje cordillerano y el desierto pampino: “El geógrafo artista debía captar la “fisionomía” del paisaje” (Aira, 2002, p. 9), ante el peligro acechante, de desventuras y pormenores propios de parajes indómitos e “indios salvajes”: “Viaje y pintura se entrelazaban como en cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible (...) Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio” (Aira, 2002, p. 17). Pero, donde muchos consideraban el peligro, Rugendas comprendía su forma de vida y sustento económico, marcada por un nomadismo existencial decantado en su totalidad hacia su oficio como pintor en conjunción al desarrollo oportuno de su procedimiento pictórico. Rugendas genio en su oficio, a diferencia de Krause quien más carecía de talento, tenía en mente poder capturar con sus obras escenas insólitas de aquel

nuevo continente, aquello que ningún pintor con anterioridad habría podido transcribir desde su imaginación y contemplación hacia el lienzo; dando así un tembloroso sosiego a las formas sensibles de “paisajes ignotos” —para ese entonces por el público europeo:

Rugendas habría querido retratar un terremoto, pero le dijeron que el reloj planetario no lo favorecía (...) La otra ilusión fueron los malones. En la región eran verdaderos tifones humanos, pero por naturaleza no obedecían a ningún oráculo ni calendario (Aira, 2002, p. 23).

Sin embargo, el precio a pagar por tal anhelo de poder capturar acontecimientos imposibles de prever, como veremos, resultó literal y monstruosamente excesivo para el Rugendas de Aira. Este es el ejercicio reflexivo que instala la novela y atiende a la pregunta ¿cómo se puede pensar lo monstruosamente herido del paisaje latinoamericano? Adelantamos desde ya la postura que asumimos a través del “artefacto” ficcional de Aira: no existe cifra estética que pueda dar cuenta de sus límites o totalidades, sino sólo nos queda habitar su derrota. Derrota que abre la posibilidad de una concepción histórica derrocada de su amparo de totalidad y progreso, por lo tanto, configuradora de una nueva forma de dimensionar las categorías estéticas latinoamericanas. En la antípoda lo que vendría a significar la posibilidad vertebral de una cartografía moderna que busca mapear los horizontes de significado, Aira, ficcionalmente reflexiona lo que se resta, los espacios liminales de significado, propios de una fragmentación inconclusa, ante todo monstruosamente inconclusa.

Dicho esto, sobre el repertorio argumentativo de la novela, la hipótesis que se pretende demostrar en el presente artículo radica en evidenciar al interior del relato el modo en que sus operaciones ficcionales descompensan o desestabilizan ciertas estructuras determinantes a la hora de concebir el relato historiográfico del arte latinoamericano y, en consecuencia, las categorías estéticas que anudan su comprensión. En suma, se buscará posicionar el relato de Aira como un espacio fronterizo que reensambla, en la tensión y disolución de las oposiciones, el tráfico de significados que comprometen a la narrativa latinoamericana mediante una tensión de lo anecdótico, el archivo histórico y la documentación artística; pero, también, estableciendo un diálogo directo con el devenir meta-teórico de *lo* latinoamericano y, en consecuencia, el meta-texto de la historia que le acompaña. Discusión en el que significados como lo salvaje, exotismo, telúrico, selvático, popular, folclórico, hibridismo y transculturación ponderan el acceso a nuestra experiencia estética latinoamericana, ante todo influenciada por la necesidad de dar cuenta a una mirada foránea una impresión sensible de estos parajes.

Para cumplir dicho propósito se evidencia y asocia al lugar de la ficción como exceso y anomalía en el relato del espacio latinoamericano, en efecto, se sostiene que a través de ella son desmontadas y reconstruidas nuevas representaciones tanto críticas como simbólicas a la hora de concebir dicho territorio. Tal como se puede intuir, el recurso de la ficción se encarga de construir un espacio de anomalía y extrañeza al interior de la novela, evidenciada como un momento de ruptura en el curso tanto histórico como documentado del episodio de Rugendas narrado por Aira mediante la inestabilidad y la nomadología con la que ingresa la fantasía y el horror. En otras palabras, la novela de Aira en la medida que se desenvuelve, justamente, va “trizando” la plausibilidad en el curso de los hechos que permite su propia lectura, es decir, exhibe una operación inclusive crítica con el modo en que la ficción y la fantasía sortean las lógicas del asombro y expectación en el lector.

En este sentido, desde lo contemporáneo y la asincronía, la novela post-histórica de Aira obedece a otro tipo de operaciones al filo de la amonestación histórica, en efecto, la tensión entre la documentación y la ficción no responde al registro o veracidad sino pondera a la documentación hacia nuevas figuraciones que, sostendremos, se destacan por sortear un fuerte componente reflexivo. La novela exhibe por lo tanto un diálogo fuerte con la tradición estética, al mismo tiempo que la desarticula desde la imaginación la suspensión del correlato histórico: es decir, la ficción escapa y permite a la teoría obrar más allá de una concepción última de la historia y un sistema de correspondencias texto-contexto; esta idea es sostenida por Sergio Villalobos-Ruminott en su conferencia *Para una nueva teoría de la novela latinoamericana*, nos señala una clave de lectura

(...) inscribir la pregunta por la ficción literaria contemporánea, es decir, la pregunta por la pertinencia de una teoría capaz de dar cuenta de la forma en que la novela latinoamericana no solo es un trabajo de ficción, sino también y todavía, un trabajo de elaboración del problema de la historia y de la historia como problema (...) cuestión que nos demanda pensar el trabajo de ficción no solo como simbolización más o menos coherente de la lógica historicista que predomina en la actualidad, sino como interrupción (asignificante, enrevesada, compleja) de la sutura que define la configuración discursiva o hegemónica de la dominación contemporánea. (Villalobos, 2023, pp. 8-11)

En síntesis, sostendremos la pregunta en el seno de la ficción ¿qué hace de su funcionamiento algo radical para el discurso estético y cómo actúa sobre los límites y fronteras gravitantes a la hora de pensar el territorio latinoamericano? Evidenciamos el hecho de que la literatura torna y abre la posibilidad de reescribir dicho espacio de construcción

crítica, trabajar liminalmente con la teoría y sus saberes: des-especificarlos e inclusive aproximarnos a un desplazamiento de sus fronteras.

II.

Evidenciamos el espacio de la ficción y sus estrategias al interior del relato de Aira en dos momentos claves de su estructura narrativa. Ambos rompen con el registro historiográfico y su pertenencia anclada en la vocación documentalista, dando origen a un relato complejo y sedimentado por la disolución de las oposiciones oscilantes entre la verosimilitud y que podría haber sucedido. Cabe destacar que la anomalía irrumpe al interior del correlato historiográfico desarticulándolo y fragmentándolo para experimentar a través de ella la potencia inventiva de la ficción.

Esta posibilidad inaugural, de separar a la ficción de la mentira, la experiencia real de la diferida, le permite esquivar la amonestación platónica que condenó a las artes en la *República*, configura un aspecto central de la *Poética* de Aristóteles el cual ha sido determinante para la teoría literaria y, también, para la discusión contemporánea en torno a la naturaleza del conocimiento artístico.

El párrafo de la *Poética*, que merece ser citado en su extensión, contrapone la figura del poeta a la del historiador, asomando la excelencia del carácter especulativo de la literatura para dar cuenta de lo real. Es decir, la poética no sería un ejercicio en torno a lo que acontece sino lo posible y, en consecuencia, un ejercicio de imaginación que oscila entre componentes gnosológicos y epistemológicos:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...) la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (Aristóteles, 2018, pp. 157-158).

Esta constatación, nos permite revisar la naturaleza de la literatura, como indicará Jacques Rancière en el *Reparto de lo sensible*, la soberanía estética de la literatura es “un régimen de indistinción tendencial entre la razón de los agenciamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción y de la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social” (Rancière, 2009, p. 46). En otras palabras, la autonomía que goza la literatura le permite ingresar a los fenómenos históricos y sociales, ficcionalizarlos, respondiendo a las posibilidades de volver a trazar las líneas de sentido subyacentes a los

documentos y archivos: desplegar otras historias, lógicas de sentido y trayectorias de palabras en la comprensión de los relatos. Resumiendo brevemente la línea de Rancière, lo propio de la actividad artística, en este caso literaria, es producir entramados de sentido, trazar conexiones entre lo que se percibe, se dice y entiende: una reconfiguración de las condiciones del sentido de la percepción y, a efectos de este ensayo, la percepción histórica. Se trata de una política que anima a la estética literaria recorta y modifica la compartición (*partage*) de lo sensible, es decir, los espacios de visibilidad e invisibilidad del sentido. Aludimos de manera general, a la potencia transformadora de la literatura que al filo de la cuestión histórica puede generar y habitar mundo, desde la singularidad del lenguaje que se despliega.

Se puede señalar, considerando la distinción de Rancière, que dota de una reflexividad mayor a la sucesión de los hechos; relegando de esta manera el problema de la ficción como modalidad excluida de la autoridad discursiva. En esta línea, la ficción ingresa con un componente fuertemente reflexivo apabullante de rasgos (meta)teóricos que, en el caso del texto literario, nos ofrece anclajes y luces de un discurso teórico demasiado estabilizante —tal caso, como el impuesto a América Latina.

Ahora bien, situaremos la estrategia de lectura propuesta en esta investigación en dos ejes de análisis argumentativos. El primero, la idea de derrota del paisaje como descomposición histórica del relato integral y unido de América Latina. La cual se sitúa a nivel narrativo en momento que Rugendas sufre de un episodio de angustia existencial a experimentar la infinitud del paisaje de la pampa argentina y, constatar, la imposibilidad de captar sus horizontes mediante su oficio: “Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación” (Aira, 2002, p. 31). El naturalismo pictórico utilizaba la pintura como dispositivo de captura de las formas sensibles del continente en la época de la colonial, en cierta medida, se disponía como un aparato de captura que, en la voluntad científica, torna maleable y aprehende los márgenes sensibles del continente en aquel entonces ignoto. Sin embargo, para capturar la fuerza sensible del paisaje, Rugendas debe transformarse y experimentar corporalmente la experiencia no humana, sólo así, su retina colonial podría acceder a una representación y desestimar su anhelo totalizante. De este modo el naturalismo pictórico de Rugendas se ve interpelado por la derrota del paisaje: la imposibilidad tácita de

poder capturar un paisaje liminalmente difuso como la pampa argentina², experimentar su derrota y con ello la dificultad de cartografiar su totalidad.

El segundo aspecto al que aludimos consiste en el devenir monstruo de Rugendas histórico, al mismo tiempo, que se tensionan las oposiciones civilización-barbarie, humano-no humano, como pilares fundamentales como comprender América Latina a través de las categorías de occidente. Esto queda manifiesto en la novela cuando Rugendas se transforma en monstruo producto de ser impactado por un rayo en su cruce por la pampa. Cabe destacar lo siguiente: algo del todo humano era incapaz de pintar o dar cuenta de la pampa, para cometer tal comprometido hace falta que el cuerpo experimente necesaria y liminalmente un padecimiento no humano, experiencia, irreversible, que sin embargo tendrá sus frutos en su capacidad de imaginar traducida a lo pictórico. Se enuncian, de este modo, dos preguntas aludidas en dicha monstruosidad ¿qué hace con el cuerpo de Rugendas la ficción de Aira? ¿Qué oculta el devenir monstruo del pintor viajero? “El cuerpo es una cosa extraña, y cuando lo afecta un accidente donde actúan fuerzas no humanas, nunca se sabe cuál será el resultado” (Aira, 2002:40). Hacia el final de la novela, el momento extático en que Rugendas se dispone a pintar el malón de los indios, son alteradas las posiciones civilización y barbarie, sólo un Rugendas despojado de su humanidad y con la conciencia alterada producto de las drogas pudo dar cuenta de un procedimiento pictórico para pintar tal escena.

Finalmente, concluiremos un cruce, o instancia de comparecencia en que la ficción opera sobre el propio discurso estético latinoamericano, que puede ser leído como síntoma de la crisis de la estética colonial y occidental, así lo situamos: “un lugar privilegiado para pensar, reflexionar y debatir sobre el arte” (Escobar, 2021). Como se ha venido enunciado no se trata simplemente de una indagación sobre el estatuto ficcional sino también sus implicancias relativas al modo en que la teoría las dispone en escena. Preguntamos, entonces, ¿qué ocurre cuando la ficción dirime de dicha escena? ¿Qué transita cuando pensamiento y ficción se consideran como análogos, intercambiables, uncidos o de distancia estrecha? Estas inquietudes apuntan a abordar un aspecto esencial de la discusión estética contemporánea que busca leer e ingresar al estatuto de la ficcionalización en clave de “ficción teórica”: “profanando las teorías para imaginar modos de hacer *otros* con las escrituras ficcionales donde se escenifican insistencias que piden ser pensadas en su singularidad —convocamos la noción clave de “ficción teórica” (Maccioni; Milone; Santucci, 2021, p. 21). El relato de Aira

² Para una referencia exhaustiva a la relación entre la incertidumbre del territorio pampino y su escritura, propias de esa geografía esquiva que abre y posibilita las significancias de la ficción véase los trabajos de Sandra Contreras *Las vueltas de Cesa Aira* y Fermin Rodríguez *Un desierto para la nación*.

es un lugar fronterizo que reensambla, en la tensión y disolución de las oposiciones, el tráfico de significados que comprometen a la narrativa latinoamericana y, en consecuencia, remueve e inestabiliza cimientos ofreciéndonos la posibilidad de construir ficciones-teóricas.

III.

Sin duda alguna, la primera territorialización de un continente transcurre en la captura simbólica de sus paisajes. De aquí que la pintura se pueda leer más bien como un aparato discursivo determinado a la genealogía, formas topográficas y orográficas de un territorio, en este caso el latinoamericano. No es de extrañar que un simple objeto como souvenir represente dicha impronta paisajística, la postal; la vocación de la mirada decolonial constatada sutilmente por Aira al interior de la novela: “La “naturaleza” que podría tener mercado en cuadros y estampas era la exótica y lejana, lo que complementó su vocación artística con la viajera” (Aira, 2002, p. 7).

En vista de aquella cartografía que permite la transformación de un paisaje en postal, signamos la pregunta por la dimensión identitaria del arte latinoamericano, que lejos de ser una cuestión resuelta, es indisoluble al aire reivindicativo que la acompaña en su voluntad de *inscripción* al interior del panorama de aquello que, por no tener un nombre mejor, designamos como arte universal. Desde la musicología hasta los estudios escénicos, transitando por la estética de las artes visuales, cinematográficas y literarias, existe un innegable cuestionamiento sobre las condiciones de emergencia del arte en América Latina que obedece a dicha impronta de la *inscripción*. Considerando la perspectiva del discurso estético aquel diagnóstico se traduce en los múltiples intentos por representar una experiencia artística local ante condiciones de significación hegemónica. En efecto, siguiendo a Pablo Oyarzun, gran parte de dicha discusión ha estado marcada, de una u otra manera, por auscultar rasgos propios y, ante todo, “signos de reconocimiento dentro de este nivel regional” (2011, p. 95). En otras palabras, el cuestionamiento por el sentido de un arte latinoamericano nos traslada, de manera irreversible e insistente, a interrogarnos por la existencia de categorías estéticas propias a sus mecanismos de producción y representación simbólicos. En este contexto podemos acentuar esta lógica de la inscripción presente en las etiquetas que han marcado la pauta al momento de pensar *lo* latinoamericano. Además de las identidades nacionales características del siglo XX han aflorado una serie de conceptos tales como: exótico, telúrico, selvático, popular, folclórico, hibridismo y transculturación. Categorías que podrían inclusive resignificar o cancelar la idea de identidad/nación como proyecto modernista. Muchas de ellas han estado animadas por un espíritu de diferenciación, tal como

si fuese una *conciencia desdichada* que se confronta invariablemente ante la imperiosa necesidad de inscribirse o desmarcarse. Estas participan en su gesto de diferir de ese correlato más basto denominado arte universal. Por dicho motivo las experiencias artísticas en América Latina implican una serie de complejidades epistemológicas que desembocan en la imperiosa necesidad de construir un discurso teórico que permita abordarlas correctamente. Es decir, en materia de estética latinoamericana se hace necesario dislocar la maquinaria cultural interpretativa que soporta a las artes.

Entonces, la pregunta básica que versa “¿qué es el arte latinoamericano?” puede precisarse conceptualmente del siguiente modo: ¿cuáles son los criterios de demarcación que definen una manifestación artística como *latinoamericana*? Esta interrogación no resulta ingenua y, muy por el contrario, es síntoma de la crisis de la estética colonial y occidental como lugar privilegiado para pensar, reflexionar y debatir sobre el arte. Los márgenes de la tradición idealista de la estética europea nos develan la estrechez de su norma en el sobrecogimiento de un discurso que se sostiene en un colonialismo unánime. En ese sentido, hablar de una *intencionalidad estética* —siguiendo la definición de estética en Jacques Rancière— respecto a las prácticas artísticas latinoamericanas responde al juego de las dislocaciones que acompañan al régimen de identificación entre el pensamiento y los modos de producción artísticos. La sensibilidad de la subjetividad latinoamericana invariablemente se entenderá como un *llegar a ser* o posibilidad de ser, pero nunca como centrada en sí misma sino siempre estará dislocada, porque “no hay nada que pudiera llamarse “propio” sobre suelo Latinoamericano, sino que esto “propio” es precisamente una ajenidad constitutiva: constitutiva pero no localizable, sino siempre dislocada, incluso respecto de sí misma” (Oyarzun, 2011, p. 101).

No localizable, lugar fronterizo, esto Aira lo conjuga muy bien en una novela que transita liminalmente en varios niveles, estableciendo un diálogo directo con la historiografía del arte latinoamericana, pero además, con las categorías estéticas que anudan la comprensión del relato de sus formas sensibles. La ficción ingresa como sabotaje teórico de sus categorías, enfocándose en la disolución de sus oposiciones. Con información histórica pero que devine relato fantástico, personajes históricos que su huella biográfica deviene una grieta monstruosa. El Rugendas de Aira experimenta la *derrota del paisaje*, al cruzar la pampa, y sumergirse sublimemente en la monotonía del paisaje marcando un punto de inflexión al interior de la novela: “Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación” (Aira, 2002, p. 31).

En ese sentido, Aira juega con una modificación de la naturaleza: encontrarse con un paraje infinito, un pintor de vocación científica que pinta en el encuadre de ciertos límites y experimenta lo inhóspito de un paisaje sin límites. Una crisis de la representación, una dimensión sin escala, de los modos tradiciones de cómo se componía un paisaje. América Latina, tierra inhóspita en ese entonces, debería saber rendirse ante las figuraciones sensibles de la pluma de Rugendas o, muy por el contrario, amonestar con la imposibilidad de toda figuración absoluta de lo sensible, de ese suelo, montaña y aguas latinoamericanas. La exigencia de un paisaje (in)dominable se rige por la necesidad colonial de establecer un reconocimiento a sus formas sensibles locales.

Entonces, qué es el paisaje pintado por Rugendas sino la derrota de un gesto de la mirada demasiado soberano. Qué son los cuadros de Juan, sino materiales ejemplares para ficcionalizar, trastocar e implementar en nuevos relatos, tal como lo unció Aira con el devenir monstruo de Rugendas. A través de lo monstruoso ofrece un espacio liminal que desdibuja fronteras demasiado significantes a la hora de comprender la narrativa latinoamericana.

Dicho de otra manera, aquí la ficción reflexiona sobre su propio estatuto histórico y lugar de inscripción en el discurso estético, desfigurando la cifra que la contornea. Esto implica una reflexividad que debemos examinar: pensar lo fronterizo desde lo local, como condición informe.

VI.

Un segundo momento de inflexión dentro del relato, se hace manifiesto posterior de experimentar la imposibilidad de Rugendas para captar el paisaje de la pampa argentina o incluso a los indios en acción —aquello que según la perspectiva de un europeo configuraría la representación corporal de lo no humano). En efecto, nada al menos humano puede figurar e incluso imaginar dichas intensidades, se trata de una imposibilidad de acceso. Aira, lo sabe a la perfección, por dicho motivo hace de Rugendas un monstruo, lo despoja de su humanidad y estatuto de ciudadano europeo con el fin que su ritmo de pintura y sus procedimientos sean capaces de retratar la indómita velocidad del paisaje de los “campos resonantes de vacío” (Aira, 2002, p. 31). El resultado: su procedimiento de pintura adquiere la velocidad electrizante del rayo, el paso de la calma situada del gabinete del artista a un estado corporal y de padecimiento en que la distancia y lo pintado se disuelven: “Salvo que para Rugendas ya no había “calma del gabinete” sino horrendas torturas, narcóticos y alucinaciones” (Aira, 2002, p. 70).

Ahora bien, centrémonos pues en el accidente y sus rasgos esenciales:

Porque lo que sucedió a continuación lo absorbió directamente con el sistema nervioso. Lo que equivale a decir que duró muy poco, y que todo fue acción, encadenada y salvaje. La tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura. Tan bajo corrió que la cara alzada de Rugendas, congelada en un gesto de estupor idiota se iluminó toda de blanco. Creyó sentir su calor siniestro en la piel, y las pupilas se contrajeron hasta casi desaparecer. El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. (Aira, 2002, p. 36)

Catherine Malabou en su texto *Ontología del accidente* explora el sentido de la plasticidad como disolución ontológica de los binarismos latentes a la hora de comprender la relación entre necesidad y contingencia. En seco, la filósofa cuestiona cómo algo aparentemente contingente, un accidente, inscribe una grieta en el curso biográfico del sujeto y por tanto figura como la ruptura de toda clausura estructural. Malabou define esto del siguiente modo, como condición de un devenir ontológico monstruoso:

Un personaje irreconocible, cuyo presente no proviene de ningún pasado, y cuyo futuro no tiene porvenir; una improvisación existencia absoluta. Una forma nacida del accidente y nacida por el accidente. Una especie de accidente. Una extraña calaña. Un monstruo cuya aparición no puede ser explicada por ninguna anomalía genética. Un nuevo ser viene al mundo una segunda vez, y proviene de un profundo corte abierto en su biografía (Malabou, 2018, p. 11).

Ahora bien, la hipótesis de trabajo sostiene que esta concepción ontológica de la contingencia propuesta por Malabou funciona muy bien a la hora de explicar el momento clave de la novela en cuestión de Aira cuando Rugendas deviene monstruo mediante una plasticidad destructiva. En efecto, el mismo Aira, remarca dicha extraña necesidad en al remarcar la contingencia del accidente, sólo una herida radical a su salud, experimentar corporalmente la derrota del paisaje, haciendo de su cuerpo una derrota monstruosa, le permitiría a Rugendas, mejorar su procedimiento pictórico, desprenderlo de esos rasgos demasiados humanos que le impedían traducir aquella experiencia estética, inverosímil para toda retina occidental:

A partir de ese momento se volvió una visión extraña para sí mismo, como sucede en las catástrofes personalizadas, cuando uno se pregunta ¿por qué tuvo que pasarme a mí? Lo que sintió al electrizársele la sangre fue horrible pero muy fugaz. A todas luces descargaba tan rápido como se cargaba. Aun así, no podía ser bueno para la salud (Aira, 2002, p. 36).

De este modo, el anclaje biográfico de Rugendas al interior de la novela es llevado a través de la ficción a un plano multidireccional, que tensiona su reparto vital, su corporeidad

(después del incidente con el rayo deviene monstruo). Y el paisaje que dispone de la relación de lo humano frente al paisaje de la naturaleza. Es decir explora el sentido de lo monstruoso como una mirada radical. ¿Cómo se hace un monstruo? ¿Se puede experimentar acaso esa no humanidad que empedernidamente los pintores europeos intentaban capturar?

En ese sentido, no es de extrañar que “El horror los dejó mudos. La cara de Rugendas era una masa tumefacta y ensangrentada, la frente tenía el hueso expuesto, y le colgaban jirones de piel sobre los ojos. La nariz había perdido su forma reconocible” (Aira, 2002, p. 39).

El monstruo de Aira es un trastocamiento de los valores sensibles porque ensaya un cambio de mirada. Mabel Moraga habla de una performatividad “Como ser eminentemente performativo, el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo” (Moraga, 2017, p. 40).

Por su puesto, lo expuesto hasta el momento no implica desertar de la idea de la necesidad de teorización del espacio artístico latinoamericano. Más bien apunta al hecho de asumir un sentido metodológico y epistemológico al interior de las ficciones que, nos pueden llevar a atender, cierta idea de “performatividad”. Se confiere la palabra performatividad, con suma cautela, y a atendiendo en este caso al delineamiento teórico propuesto por el programa de Diana Taylor en *El archivo y el repertorio*. En ese sentido, nos interesa particularmente el modo que se propone un paradigma de escenificación al momento de abordar la memoria cultural del espacio latinoamericano. La importancia de estos ensamblajes teóricos que han venido poblando el panorama de la crítica radica en su afán interdisciplinario que

En lugar de privilegiar textos y narrativas, podríamos mirar también escenarios como paradigmas dadores de significado, que estructuran ambientes sociales, comportamientos, y potenciales resultados. Los escenarios del descubrimiento, por ejemplo, han aparecido constantemente a través de los últimos quinientos años en las Américas ¿Por qué continúan siendo irresistibles? ¿Qué es lo que les da su poder explicatorio y afectivo? ¿Cómo pueden ser parodiados y subvertidos?” (Taylor, 2015, p. 66).

En efecto, concluimos, esto es lo que escenifica la ficción de Aira: parodias y sub-versiones que mediante esta corporización monstruosa vuelve a tramar el significado de la memoria social y cultura de América Latina.

V.

El relato analizado de Aira al descomponer narrativas históricas ofrece un espacio de comparecencia entre la teoría y la ficción, su “imaginación política” –afirmando junto a

Rancière— nos permite hacer un nuevo tipo teoría crítica, sustraer al cuerpo de la palabra nuevas sensibilidades y agenciamientos, en consecuencia, una redistribución de los saberes, sus márgenes liminales y disciplinarios. Un límite que hace viable la problematización de este cruce en cuestión. Esta idea es expuesta por Aira en una entrevista al medio *ABC.ES* —imbricar la ficción en la teoría, intrincarla o inocularla reactivarla de su componente imaginativo. En efecto, ante la pregunta “¿Qué opina de la línea que separa la ficción y la no ficción?”, él responde:

Mis «novelas» (pongámosle comillas porque, en realidad, nunca escribí novelas de verdad) están llenas de teorías, científicas, sociológicas, económicas, que pienso en serio pero las expongo en marcos narrativos surrealistas para desalentar a los que quieran refutarlas con argumentos serios. Yo diría que son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco (Aira, 2015).

Dicho “desquiciamiento” consiste en un re-delineamiento de lo discursivo a través de sus surcos, ¿acaso no es esta la dirección que debe tomar el curso de la teoría crítica Latinoamérica? Asumir su carácter transdisciplinario, metafictional, metateórico e incluso posthistórico que podría operar liminalmente en tanto que ensamblaje teórico y ficcional, conjugando rearticulando la historia y los modos en que nuestras categorías de análisis dan entramado a su narrativa. Desviar la teoría, asumir su impronta ficcional. En este sentido se comprende que para Roland Barthes sólo la ficción puede asumir el carácter serio de hablas más serias, disponerlas desfigurarlas, hacer de ellas una heterología del saber que someta a un juicio completo a las maneras en que la crítica se aproxima al objeto literario.

Si se extiende el razonamiento, la escritura es lo único que puede asumir el carácter ficcional de las hablas más series, o sea, de las más violentas, y retornarlas a su distancia teatral; por ejemplo, yo puedo adoptar el lenguaje psicoanalítico con toda su riqueza y su extensión pero para usarlo, *in petto*, como si fuera un lenguaje de novela (...) y construir así lo que se llama una *heterología* del saber, darle al lenguaje una dimensión carnaval (...) Por último, la escritura es lo único que puede desarrollarse sin lugar de origen tan sólo ella puede permitirse burlar las reglas, anticipa un estado de prácticas de lectura y escrituras en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando (Barthes, 2021, p. 164).

Es decir, constatar un punto de no acceso, un límite o frontera en que la teoría no puede dar continuidad, pero, en su reverso, la ficción si puede traspasar liminalmente dicha frontera, franquearla, descomponerla, reactivar e incluso volverla a narrar, como lo hace Aira.

Como final argumentativo y retomando la entrevista mencionada con anterioridad, ensayamos la siguiente idea: considerar el texto de Aira no a la espera de una relectura teórica que lo relegue sino ya, *in situ*, evidenciar en sus ficciones un componente estrictamente

teórico —sin desestimar con ello su especificidad literaria o artística. Sentada dicha operación, de vinculación tanto íntima como estrecha entre pensamiento y ficción, esbozar el ejercicio de releer la ficción de Aira, como lugar en que la literatura transite como epistemología y poética fronteriza. ¿Dónde empieza y termina la ficción de Aira? Pero, una vez reposicionado el espacio de su ficción literaria disuelta como insumo teórico, ¿acaso tiene algún sentido averiguarlo?

Bibliografía

- Aira, C. (2002). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. LOM.
- Aira, C. (27 de julio de 2015). Mis libros son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco. *abc.es*.
<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html> [Fecha de consulta: 13/05/2023]
- Aristóteles. (2018). *Poética*. Gredos.
- Barthes, R. (2021). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Maccioni; Milone; Santucci. (2021). *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Malabou, C. (2018). *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*. Pólvora Editorial.
- Moraga, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.
- Oyarzún, P. (2011). La cifra de lo estético: Historia y Categorías en el arte latinoamericano. En Jiménez J. (comp.), *Hacia una teoría del arte desde América Latina*. Turner libros.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
- Ticio, E. (2021). *Aura latente*. Tinta limón.
- Villalobos-Ruminott, S. (marzo, 2023). *Para una nueva teoría de la novela*. 26th Edition of the Annual Hispanic and Lusophone Studies Symposium, Ohio, Estados Unidos.