

Con mirada forastera. La travesía por el desierto argentino del pintor viajero de César Aira

Carolina Grenoville¹

Resumen

La aventura de Johan Moritz Rugendas, el protagonista de *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, por el territorio pampeano no sólo dejará en él una huella imborrable sino que además traerá aparejada una transformación brutal de su práctica artística. El presente artículo analiza los distintos *momentos estilísticos* que dramatiza la novela configurando una suerte de pequeña historia de las formas simbólicas que acompañaron los avatares políticos en nuestro país, desde el arribo del pintor naturalista al territorio argentino, cuando todavía participaba del régimen de visibilidad y de veridicción de la fisionómica de la naturaleza, hasta su sustitución por procedimientos cada vez más rupturistas que conllevan una progresiva fusión entre arte y experiencia.

Palabras clave

Literatura argentina; forma simbólica; política; procedencia.

Abstract

The adventure of Johan Moritz Rugendas, the main character of *Un episodio en la vida del pintor viajero* of César Aira, across the pampas not only leaves a lasting impression on him but also results in a brutal transformation of his artistic practice. This article analyses the different *stylistic moments* the novel dramatizes composing a sort of little history of the symbolic forms that accompanied the political changes in our country, since the arrival of the naturalist painter in Argentine territory, while still participating in the regime of visibility and veridiction of the physiognomy of nature, until its replacement by increasingly breakthrough procedures that involve a progressive fusion of art and experience.

Keywords

Argentina Literature; Symbolic Form; Politics; Provenance.

“Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen –es la discordia con las otras cosas, es el disparate.”
Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”

I. La subjetivación de la Historia: del deseo de espacios a los espacios de deseo

“Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo”, sostiene el narrador de *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira (2000: 86); una afirmación que es toda una toma de posición. En esa articulación entre el comienzo y la repetición, el enunciado sintetiza un movimiento que la novela realiza respecto de la Historia al confiscar el pasado a la continuidad ideal,

¹ Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, docente en la materia Semiología del Ciclo Básico Común (UBA), doctoranda de la Universidad de Buenos Aires y becaria de CONICET. Ha publicado capítulos en libros y trabajos en revistas académicas nacionales e internacionales, entre otros, “Memoria y narración. Los modos de re-construcción del pasado”, “Literatura y subjetividad nacional: el caso de *El oscuro* de Daniel Moyano y *Más liviano que el aire* de Federico Jeanmaire”, “*Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo: una mirada otra al espacio del blanco”, “La verdad de la escritura. Origen, historia y vuelta en *El entenado* de Juan José Saer”. Contacto: cgrenoville@gmail.com.

pretendidamente teleológica, en que se lo había encerrado y reubicarlo, en cambio, en un tiempo histórico aleatorio y singular. Este trabajo indaga los (re)comienzos que la novela transita en más de un nivel. Si, por un lado, el referente inmediato de la novela de Aira –el viaje del pintor Johan Moritz Rugendas por las pampas argentinas entre 1837 y 1838- nos retrotrae al período colonial y al todavía incipiente proceso de formación del Estado-nación; por otro, las referencias en ocasiones explícitas y en otras más solapadas a textos fundacionales –relatos de viajeros, la literatura de frontera- llevan a reponer necesariamente los cimientos de la historia literaria argentina.² Pero, además, el texto de Aira se aloja en ese escenario fronterizo –en términos geográficos, temporales, ideológicos y conceptuales-, para ubicar en el punto de partida no ya acontecimientos graves o altisonantes sino tragicómicos, irrisorios y hasta, por momentos, desopilantes, y dramatizar con plena autoconciencia la dimensión cognitiva del relato.

Los textos narrativos ficcionales que en el presente reelaboran antiguas acciones de conquista y colonización, y revisitan escenarios de alta conflictividad social son parte también de los límites y las posibilidades de la cultura que globalmente denuncian. En efecto, una lectura detallada permitiría entrever en esos mismos textos decimonónicos fisuras, silencios e interpretaciones críticas de la ideología de la que participan. Pero esos pliegues o “deslices” son precisamente los que explota ahora la ficción en contra de una teoría de la literatura nacional que surge antes de la coherencia política con que se llevó a cabo la “guerra civilizatoria” que de los textos mismos. La novela de César Aira pone de manifiesto la eficaz política simbólica de una arquitectura argumental que a lo largo del siglo XIX transformó el mundo efectivo de la acción en vistas a configurar una nueva cultura nacional poscolonial sobre la base de las visiones seculares y expansionistas de la época. La literatura fundacional se entrelaza, desde esta perspectiva, a partir de una misma sensibilidad legal que compone caracterizaciones vernáculas de lo que sucede e imaginarios vernáculos de lo que puede suceder, esto es, relatos sobre los hechos proyectados en metáforas sobre los principios (Geertz 1994: 242). Esta sensibilidad expresa en el más pleno de los sentidos un punto de vista específico que configura en los textos lo que podríamos denominar una *mentalidad de conquista*. Frente a este régimen de veridicción,³ la dramatización que lleva a cabo *Un episodio...* pone de relieve que esa búsqueda no es inerte o neutral sino que transforma radicalmente al sujeto.

Los comienzos históricos, literarios y semióticos de la nacionalidad componen necesariamente una geografía inestable. En ese terreno anegado la novela de Aira vacila

² Con “literatura fundacional” me refiero, siguiendo en este punto a Florencia Garramuño (1997), a todos aquellos discursos que tienden a la construcción de una identidad nacional o regional. En un contexto en que el nacionalismo se forja sobre la base de una experiencia colonial, los discursos fundacionales reúnen necesariamente tanto los discursos de la formación del Estado nacional como los discursos regionales colonialistas. Por otra parte, el concepto de “literatura de frontera” que manejo coincide con el empleado por Álvaro Fernández Bravo. El autor designa con este término una tradición nacional de representaciones del paisaje hilvanada por el referente espacial –el territorio- y las culturas descriptos en los relatos, hereditaria de la literatura de viajes europea y partícipe de un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista (1999: 13). Si bien los límites entre ambos conceptos pueden parecer difusos y en muchos casos se superponen, entiendo que la literatura de frontera constituye tan sólo una parte de la literatura fundacional.

³ Se entiende por “veridicción” los criterios según los cuales una comunidad establece la veracidad o falsedad de enunciados o formulaciones. Seguimos las formulaciones de Michel Foucault (1992 y 2001: 225 y ss.) y Algirdas J. Greimas (1989) teniendo en cuenta las observaciones al respecto de Paul Ricœur (1984: 84-85) y Donald Maddox (1989).

entre la determinación y la indeterminación, la identidad y la dispersión, la quietud y el movimiento, la verosimilitud y la inverosimilitud. Existe, en efecto, en *Un episodio...* una tensión, presente también en otros textos contemporáneos, entre la forma simbólica y los discursos socialmente codificados que adopta, y los caminos que luego abre el texto a contrapelo de las expectativas despertadas en el lector. La novela realiza en la descripción de la obra pictórica de Rugendas una promesa moral particular: la composición de un mundo que admite en su seno, en pie de igualdad y sin necesidad de comulgar, sentimientos, instintos, conocimientos y prácticas diferentes. Pero el punto de partida de este recorrido serán precisamente sendas ya transitadas y fórmulas ya empleadas. Así al menos lo indica su carácter, en principio, lineal, cronológico, realista y en apariencia ajeno a recursos rupturistas; un rasgo formal que comparte con otros textos literarios que revisitan géneros, asuntos, tópicos y tropos de nuestra literatura fundacional, como *El entenado* (1983) y *Las nubes* (1997) de Juan José Saer, que se presentan como unas memorias, o *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez, que asume, al igual que *Un episodio...*, la forma de una biografía.

El relato de la conquista y colonización del territorio (desde el desembarco de los españoles a estas tierras hasta las distintas representaciones, políticas y viajes científicos, comerciales y militares que participaron en el proceso de conquista y colonización interior) se lleva a cabo en todas estas narraciones a partir de procedimientos análogos a los empleados en esos textos previos. El inicio de las novelas resulta particularmente significativo en este sentido: *El desperdicio* se abre con el relato del viaje de la propia narradora a Pirovano, un recorrido que a la luz de la presentación (e interpretación) de los sucesos posteriores bien puede pensarse, en sintonía con el comienzo del *Facundo*, como un viaje a la frontera que divide y une al mismo tiempo la civilización y la barbarie. El comienzo de *El entenado*, en cambio, remite rápidamente al sosiego de la reconstrucción de una vida hecha con la parsimonia y la sabiduría que sólo puede proporcionar la vejez. La novela de César Aira, por su parte, despierta otras expectativas. *Un episodio...* comienza casi con una fórmula tópica de la novela romántica y/o realista del siglo XIX ofreciendo un breve compendio de la historia familiar que servirá de preludeo a las anécdotas que protagonizará el sujeto en cuestión. El tono anodino y los datos relativos a la genealogía de Rugendas prometen al lector, en un principio, uno más de los tantos relatos de viajeros por las pampas, cargados de color local, en los que priman la descripción de las costumbres de la vida de campo y la narración de peripecias menores. Ahora bien, en el interior de esas mismas novelas se urde un régimen de veridicción distinto del que rige estos géneros realistas. En los bocetos que traza Rugendas, en la obra crítica fragmentaria e inacabada de Elena Arteché, la protagonista de *El desperdicio*, o en las múltiples versiones de lo acontecido, dispersas incluso en soportes, tiempos y continentes distintos, que señalan *El entenado* o *Las nubes*, se realizaría la utopía del arte: hacer de la experiencia individual, de la singularidad de los sucesos, inefables por definición, algo asequible y transparente sin necesidad de subsumirlas a un lenguaje público, a una finalidad o una dirección, a un sentido apropiado o, si se quiere, a la propiedad de un sentido.

Las ficciones, entonces, manifiestan un afán por reclamar una filiación extraliteraria, característica que Roberto González Echevarría identifica como inherente a la novela latinoamericana moderna: “La novela moderna sitúa su origen en las crónicas precisamente por el carácter no literario de éstas. La novela pretende siempre no ser novela y sobre todo reniega de ser literatura; la novela quiere hacerse pasar por historia, confesión,

documento hallado casualmente, intercambio de cartas, o una sola carta, relato de viajes, crónica periodística, informe dado a las autoridades. Mi hipótesis es que lo que la novela pretende ser está vinculado al discurso hegemónico de cada época dada” (1988: 442). Pero la elección del género puede leerse también como una provocación, una respuesta socarrona a esos comienzos de los textos fundacionales del siglo XIX que se veían en la necesidad de enmascarar su dimensión literaria:⁴ “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos” (Echeverría 1983: 97). En ese uso profano que hace de ciertos discursos y tipos textuales, la narrativa contemporánea reaviva antiguos debates e interrogantes en torno a la relación entre política y literatura ofreciendo un extenso repertorio de géneros discursivos, estrategias y procedimientos que acompañan el derrotero político y que abarca, para decirlo con términos de Walter Benjamin (1994), desde el esteticismo de la vida política hasta la politización del arte.

Si, como sostiene Jacques Rancière, la política supone una estética según la cual se organizan montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad y modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política (2005: 55), la novela bajo examen puede concebirse como el reverso de esa trama. La ficción hace ahora actuar el sentido en una dirección contraria a la impulsada desde la política desplegando formas alternativas de la experiencia sensible que inducen a revisar lo *real*. La frontera reaparece en la novela de Aira bajo las dos modalidades con que funcionó en la literatura de la frontera del siglo XIX: como objeto de representación y como posición enunciativa desde donde observar e interrogar la naturaleza de la Nación (Fernández Bravo 1999: 19-20). En tanto objeto de representación, el desierto, además de la antigua frontera que aloja la barbarie, es también en el presente metáfora de las distintas operaciones de deslinde que tienen lugar diariamente en la ciudad conservadas en las costumbres domésticas. Es allí, en el *locus* en que la generación romántica ubicó el origen de todos los males, donde la narrativa escarba derrotas mal digeridas, faltas jamás asumidas, formas de la vida nómada y crímenes cuyas huellas se extienden hasta nuestros días. En tanto lugar de enunciación, la frontera le permite a Aira recuperar y desmontar la relación mimética e instrumental con el espacio que estableció la literatura argentina decimonónica. En una clara contraposición con el carácter performativo de la literatura fundacional, que se caracterizó por ir de la mano de las armas (o bien antecediendo las batallas a modo de manuales de campaña que fijaban la diana o preparaban el terreno o bien sucediéndolas con distintas maniobras y estrategias de legitimación y propaganda política), *Un episodio...* hace funcionar el realismo en otro registro. El trayecto que el texto traza se sale permanentemente del lugar fijado en el mapa etnográfico que configuraron los genotextos.

Dos modos del realismo, por lo tanto, colisionan en este breve relato ficcional: al *texto como lámpara* (o texto-mapa, en su inflexión positivista), que buscaba adecuar la realidad a la ficción de una nación para el Estado por venir, la novela de Aira opone un relato ficcional de la procedencia de la Nación que “remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se

⁴ Enmascarar su condición literaria supone la intención de colocar el discurso en un campo o en un género determinado, por fuera de la ficción. Podría argüirse también que la palabra jamás puede escapar de la figuración literaria implicada en toda expresión del discurso. Pero esa sería otra discusión que coloca el análisis no en el plano de la recepción y su contexto sociocultural sino en el plano inmanente de la obra.

imaginaba conforme a sí mismo” (Foucault 1992: 14). Recorrer estas ficciones es, por lo tanto, también un modo de explorar una memoria (nacional, colectiva) que recobra un mundo: el paisaje de la infancia de la Nación. El designio de estas novelas parece ser, en palabras de Roland Barthes, reencontrar la estructura de una existencia, una temática, una red organizada de obsesiones (1954: 4; la traducción es nuestra). Y ese mundo redescubierto en la lectura es a la vez delincuente y utópico (como toda infancia). Encierra, por supuesto, embrionariamente, los fundamentos de lo que devino luego –el Estado-nación del liberalismo decimonónico de corte positivista- pero también destinos radicalmente distintos, errantes, que sobreviven en un tono, una voz y cautivan la nostalgia. Son una invitación a leer los documentos de cultura no ya o no sólo como documentos de barbarie sino como si se trataran de géneros intimistas y anclar la historia en sueños, fracasos y temores singulares, en definitiva, en el cuerpo. El acontecer histórico asume la forma de una escena íntima, su materia se subjetiviza, como ocurre con la pampa de Aira:

Era como ir recorriendo los ambientes de una casa durante una fiesta, de la sala al comedor, del dormitorio a la biblioteca, del cuarto de planchar al balcón, y en todos ellos encontrar invitados ruidosos y alegres, algo alcoholizados, escondiéndose para besuquearse o buscando al dueño de casa para pedirle una cerveza. Salvo que era una casa sin puertas ni ventanas ni paredes, hecha de aire y distancia y ecos, y de colores y formas de paisaje. (2000: 70)

Los significados socialmente estables que produjo la Historia ya no quedan en pie más que como aullido sofocado en medio de la confusión que se representa ahora. A la manera de genealogistas, estos escritores salen a la búsqueda de los comienzos atravesados por enfrentamientos y sin sentidos. Y con ojo histórico desarticulan la identidad y la coherencia de la Nación al hacer andar, en el territorio en que tuvo lugar su síntesis vacía – el desierto-, voces y sucesos perdidos. Allí están nuevamente los indios atravesando al galope la extensa llanura pero también otros –son forasteros-, ¿quiénes son?, ¿Qué buscan?, ¿Cuál será su herencia?

II. La dispersión de la mirada: una recomposición del *lugar común*

Un episodio en la vida del pintor viajero asume la forma de una biografía compuesta supuestamente en base a la copiosa correspondencia que el mismo Johan Moritz Rugendas, su protagonista, escribió y en la que habría plasmado con todo lujo de detalles la experiencia de su primera visita a las pampas argentinas:

Como las cartas se han conservado, sus biógrafos han tenido en ellas material de sobra donde documentarse, y aunque ninguno lo intentó, habrían podido perfectamente reconstruir su vida viajera día por día, casi hora por hora, sin perder ningún movimiento de su espíritu, ninguna reacción, ningún escrúpulo. El tesoro epistolar de Rugendas revela una vida sin secretos, y no obstante misteriosa. (Aira 2000: 49)

Una primera dificultad que presenta la novela reside precisamente en la peculiar conjunción de datos verdaderos con la ficcionalización disparatada del viaje imaginario del

pintor Rugendas por la llanura argentina. La novela no sólo tiene como protagonista del relato a un personaje histórico sino que además incorpora toda una serie de referencias biográficas que son *ciertas* (al menos eso dicen sus *verdaderos* biógrafos). Pero, asimismo, el narrador de *Un episodio...* insiste una y otra vez en afirmar la veracidad de lo narrado apelando incluso a material probatorio que certificaría lo sucedido: “Esta parte final del episodio fue más inexplicable todavía que el resto. Pero no podemos dudar de su realidad porque quedó documentada en el epistolario posterior del artista” (2000: 87).

Son estrategias propias de una poética positivista que la novela irá corroyendo por medio de la parodia a la par que el pintor viajero vaya sustituyendo la técnica fisionómica por procedimientos cada vez más rupturistas. De este modo, el relato del viaje de este pintor se constituye al mismo tiempo en una pequeña historia de las formas simbólicas, esto es, lenguajes en un sentido amplio mediante los cuales, en palabras de Ernst Cassirer, “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (*apud.* Panofsky 2008: 24). La aventura de Rugendas por el territorio pampeano no sólo dejará una huella imborrable en el protagonista sino que traerá aparejada una transformación brutal de su práctica artística que se manifestará en los dos planos mencionados. Su derrotero, entonces, incluye también el tránsito por distintos *momentos estilísticos* a partir de los cuales la novela señala y se proyecta hacia un afuera del texto.

Haciendo caso omiso a las recomendaciones de su maestro Alexander von Humboldt, para quien el paisaje pampeano no contenía nada realmente excepcional digno de ser retratado, en 1837 Rugendas abandona Chile acompañado por otro joven pintor alemán, Robert Krause, con un propósito en mente: “El objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte” (2000: 10). Y, efectivamente, en la extensión ilimitada de la pampa, Rugendas hallará “el reverso de su arte”. Pero hasta tanto eso ocurra, vida y arte de Rugendas se ajustan a los mismos parámetros que rigen los pasos de otros tantos viajeros europeos que, como él, recorrían por esos mismos años el hemisferio sur con fines científicos o comerciales. Una clara muestra de ello es la *perspectiva* que manifiesta Rugendas a lo largo de la primera parte de la novela. Coherente con su oficio de fisionomista de la naturaleza, ese nuevo régimen de la visibilidad que conformó la historia natural, Rugendas contempla el paisaje con un ojo imperial:

Se preguntaban si llegaría el día en que se construyeran ciudades en estos sitios. ¿Qué se necesitaba para ello? Quizás que hubiera guerras, y que pasaran, dejando desocupadas las fortalezas de piedra, con sus sistemas de cultivos suspendidos, sus aduanas, sus extracciones; un laborioso pueblo de frontera, chileno y argentino, podría venir a asentarse y reconvertir las instalaciones. Ese era el punto de vista de Rugendas, sobre el que probablemente actuaban sus ancestros de arte bélico. (Aira 2000: 20)

Ahora bien, no son sólo sus antepasados guerreros los que ejercen una influencia sobre el punto de vista de Rugendas. El protagonista reorganiza el mundo que tiene a la vista a la manera de la práctica fisionómica. Así como el geógrafo artista busca aprehender el mundo en su totalidad en un cuadro abarcador donde la suma de información se halla debidamente sistematizada en función de un único punto de vista, el suyo propio (Aira

2000: 11), así ordena Rugendas el paisaje cordillerano desde una focalización colonial que, contemplando incluso la guerra, sobreimprime al contenido de su visión estructuras e instalaciones constitutivas de la “civilizada” vida europea. De este modo, Aira pone de relieve el aparato de dominación del que formaron parte estos viajeros. Inofensivos en apariencia, los naturalistas que recorrieron el Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XIX contribuyeron a fundar una producción cultural que promovería una sutura violenta entre las palabras y las cosas, entre el discurso y el mundo.

En este sentido, resulta especialmente significativo que Rugendas y Krause provengan de Chile y no del océano, como atestiguan la mayoría de los viajeros europeos por las pampas argentinas. Es este recorrido inverso, en efecto, el que posibilita una genuina imagen panorámica del “desierto” argentino:

A la luz del glorioso atardecer del 20 de enero *contemplaban* arrobados el conjunto de silencios y aire. Una recua de mulas del tamaño de hormigas se estampaba sobre un camino de cornisa, con movimiento de astros. Una inteligencia humana y comercial las guiaba, un saber de crianza y procreación racial. Todo era humano; la más salvaje naturaleza estaba empapada de sociabilidad, y los dibujos que habían hecho, en la medida en que tenían algún valor, eran su documentación. El infinito orográfico era el laboratorio de formas y colores. *Hacia adelante, en la frente soñadora del pintor viajero, se abría la Argentina.* (Aira 2000: 21; las bastardillas no figuran en el original)

¿Qué otro punto de observación podría garantizar una visión superior a la que ofrece este cordón montañoso? La focalización de la extensa llanura desde la cordillera de los Andes no sólo guarda reminiscencias con la estampa que compone Esteban Echeverría en las primeras páginas de *La cautiva* sino que además constituye una formulación específica de un tópico romántico emblemático de la retórica de la conquista: la escena que Mary Louise Pratt denomina “soy monarca de todo lo que veo” (2011: 363-406).

Sin embargo, es en la representación fisionómica donde el protagonista acaba por descubrir una estrategia que modifica no sólo la concepción que él tenía de su propia práctica artística sino también la relación entre su pintura y el entorno:

Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones: los fragmentos se reproducían tal cual, cambiando apenas su ubicación en el cuadro. Si no era fácil notarlo, ni siquiera por el que lo hacía, era porque el tamaño del fragmento variaba inmensamente, desde el punto al plano panorámico (podía desbordar mucho al cuadro). Y además, en su trazado, podía ser afectado por la perspectiva. (2000: 47)

En esta écfrasis, representación de segundo grado, el hallazgo de Rugendas ofrece una interpretación solapada de la novela en su conjunto. ¿O acaso Aira no opera con repeticiones? ¿O acaso *Un episodio...* no es a su manera una reelaboración a otra escala de motivos, tópicos y tropos mediante los cuales se busca rescatar la singularidad de una experiencia que nos continúa cautivando? Desde esta perspectiva, la novela de Aira y la literatura fundacional constituirían dos planos distintos de una misma obra impresionista: si disperso entre los distintos textos del siglo XIX se ubica el plano panorámico, *Un episodio...* constituye, en cambio, el punto, la pincelada imprecisa, la mancha informe de

color, que exige tanto para su composición como para su comprensión un acercamiento drástico del punto de vista:

La distancia lo volvía otra vez cuadro, al incluirlo todo: indios, ronda, Tambo, soldados, pista, tiros, gritos, y la visión general del valle, las montañas, el cielo. Había que hacerlo todo pequeño como puntos, y prepararse para reducirlo más todavía.

Se producía una cascada transitiva y transparente en cada círculo, y desde ella se recomponía el cuadro, como arte. Figuras pequeñas corretando en el paisaje, bajo el sol. Claro que en el cuadro se las podía ver de muy cerca, aunque fueran minúsculas como granos de arena; el espectador podía acercarse cuanto quisiera, aplicar la visión microscópica, y ver los detalles. En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría “surrealista”, y en aquel entonces era la “fisionómica de la naturaleza”, vale decir el procedimiento. (2000: 75-76)

Pero hay algo más. La mirada de detalle que propone la novela recupera el conjunto de herramientas de las que se valió la tradición no ya para conservar relatos sino para “reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado” (2000: 31). Formas simbólicas robadas sirven ahora, desde esta nueva ubicación, para plasmar un *episodio* singular y fortuito, despojado de todas las fatuidades y los deberes políticos que en otro tiempo constreñían a la literatura. La ficción vuelve ahora a emprender ese viaje por las pampas por el placer de la aventura.

En esta peculiar gesta, será paradójicamente un terrible accidente el que dotará a Rugendas de la sensibilidad adecuada para dar con la forma buscada. En un momento dado, el paisaje deja de ser digno de retrato para tornarse siniestro. Un entorno completamente enrarecido producto de una plaga de langostas –falta de hierba, tierra reseca, “la quietud mortal del aire, el “vacío espantoso”- actúa como antesala del nudo de la narración (2000: 33-34). Rugendas se adelanta con su caballo en busca de alimento para los animales cuando se desata una terrible tormenta eléctrica. Dos rayos lo alcanzan en la cabeza, Rugendas cae del caballo pero su pie queda enganchado en el estribo y cuando el animal se lanza nuevamente al galope por la llanura, en medio del ruido ensordecedor de los truenos y el fuego que atizaban los relámpagos sin tregua, lo arrastró consigo desfigurándole el rostro y dejándole los nervios de la cara prácticamente al descubierto. El cuerpo boca abajo de Rugendas realiza sobre la pampa un movimiento análogo al del lápiz que se desgasta al trazar un boceto sobre el papel.

El nuevo estado agudiza la mirada del artista que logrará finalmente captar lo que había ido a buscar aunque a un precio enorme. Desde un principio de esta secuencia, el protagonista experimenta una transformación de su percepción que comienza a manifestar extraños signos de lucidez: “Las percepciones llegaban a la carne rosa y viva de su cabeza para quedarse” (2000: 43); “Desde semejante goma mágica, el mundo debía verse diferente, pensaba Krause” (2000: 46). A esto se le sumarán luego los efectos de la morfina que consumía diariamente para paliar el dolor y que lo transportaba a estados de semiconciencia. Muy a su pesar (y precisamente gracias a ello) Rugendas da “un paso más hacia adentro de los cuadros” (2000: 64), descentrando la pretendida identidad y coherencia del punto de vista sobre el que reposa toda la propuesta de su maestro: “La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina

general del saber. Desarmando ese autómatas pedante, quedaba la multiplicidad de los estilos, y éstos tomados de a uno eran acción” (2000: 48).

La máquina del saber humboldtiana constituye un signo sensible concreto de una biopolítica que le asigna a los sujetos –como Humboldt lo hace con las especies americanas- un sitio exacto en el espacio abstracto y racional que compone. Rugendas persigue, por el contrario, una *pintura conspirativa*, esto es una técnica constructiva lo suficientemente dúctil y ligera como para captar los recorridos que ponen en cuestión la composición de lugar que organiza el poder, y que se vuelve más realista cuanto menos verosimilante.⁵ En efecto, la obra de arte que compone Rugendas es producto antes de un exceso de realismo que de una ruptura con el arte figurativo. El pintor naturalista extrema de tal modo la técnica realista que acaba paradójicamente por disolver las referencias simbólicas sobre las que reposaba el paisaje:

A lo largo de la jornada se produjo una evolución, que no se completó, hacia un saber no mediado. Hay que tener en cuenta que el punto de partida era una mediación muy laboriosa. El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición. Y sin embargo, era inevitable que la mediación cayera, no tanto por su eliminación como por un exceso que la volvía mundo y permitía aprehender al mundo mismo, desnudo y primigenio, en sus signos. (2000: 81)

La llegada del malón es la oportunidad de poner en práctica estas nuevas destrezas de Rugendas (y teorías de la novela). Toda la segunda mitad de *Un episodio...* transcurre en un día y constituye el relato de la aproximación de Rugendas a este nuevo “objeto” a partir de un delicado equilibrio de cercanías y lejanías que remeda los movimientos que ejecutan indios y blancos en su enfrentamiento: “El procedimiento del combate indios-blancos se reproducía en el de los pintores: había un equilibrio de cercanías y lejanías al que había que sacarle el máximo provecho” (68). Si, en un primer momento, Rugendas guarda una prudente distancia respecto de su referente, con el correr de las horas, adopta los gestos que retrata y experimenta así, en carne propia, las acciones y avatares que tienen lugar en el paisaje sanrafaelino y que se reproducen caóticamente en su mente y en un cuerpo híbrido, excéntrico, indescifrable y abyecto, condensando el violento choque no sólo entre dos mundos sino entre el hombre y la tierra.⁶ El malón ya no será representado en su obra como si se tratara de un modelo sino que aparecerá secretamente estampado en virtud de una experiencia paralela que tiene lugar en el terreno artístico.

⁵ “Un hombre cualquiera, Buda o un mendigo, un dios o un esclavo. Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento: por lo pronto lo sacaba del automatismo de una mecánica trascendente, con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado. Esta idea podía presidir una concepción totalmente distinta de la realidad. En su trabajo, Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva” (Aira 2000: 53).

⁶ “Porque se le había ocurrido hacer una clasificación de escenas; y como no las veía, se les mezclaban tanto que reproducía con todo su cuerpo y con las imaginables restricciones impuestas por sus nervios rotos, las posturas de los indios” (Aira 2000: 84).

Por un lado, la deformidad del rostro destruye la simetría que existe en toda fisionomía del mismo modo que se destruye metafóricamente la relación especular, simétrica, entre un paisaje y su modelo. Por otro, como sostiene Rodríguez, a una geografía inestable le corresponde un intérprete también inestable. No es sólo el espacio el que está atravesado por fuerzas que dotan de movimiento al paisaje. El rostro de Rugendas también “fluctúa bajo oleadas de dolor y de narcóticos que se prolongan en un paisaje tan fluido como la masa de carne roja sobre la que se imprime” (Rodríguez 2010: 57). Finalmente, el rostro desfigurado de Rugendas, los temblores involuntarios que lo aquejan a raíz de su descalabro nervioso, la pérdida de visión y su extraño comportamiento trastocan las relaciones de coexistencia tal y como estaban planteadas en una primera instancia: es ahora Rugendas el elemento exótico que despierta temor, espanto y asombro en los demás, incluso en los indios. Asimismo, en un determinado momento, para despertar la ira de los blancos, los indios representan en tres oportunidades el rapto de una cautiva valiéndose sucesivamente de un indio, una ternera blanca y un salmón rosado. La *performance* disparatada del mito constituye la contracara del procedimiento rugendasiano: “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad” (Aira 2000: 75). Y en este juego de espejos e inversiones, la novela despliega las posibilidades del arte.

En un estado de sobreexcitación absoluta, Rugendas se aboca a lo largo de toda esa jornada a seguir de cerca los pasos de los indios. Un peculiar adminículo contribuirá a captar las múltiples vistas que habilita este contrapeso de acercamientos y distanciamientos. Antes de lanzarse a la aventura, Rugendas se cubre el rostro con una mantilla de encaje negro para filtrar la luz directa que sus pupilas, contraídas por el exceso de fármacos y un sistema nervioso colapsado, ya no podían tolerar. Sin embargo, el velo da lugar al nacimiento de un nuevo procedimiento –la “pintura en acción” (Aira 2000: 34)- que anticipa, como advierte Rodríguez, la fotografía instantánea (2010: 58). La primera vista que tienen los fisionomistas de los indios es, significativamente, en perspectiva y desde una elevación del terreno.⁷ La visión desde arriba reproduce la distancia que media entre los pintores viajeros y los habitantes del desierto. En las escenas subsiguientes, Rugendas y Krause logran aproximarse cada vez más a las situaciones de combate. El acercamiento del punto de vista repercute por supuesto en las *tomas*, que dejan de captar “paisajes”, para representar, en cambio, partes aisladas de cuerpos. De este modo, el fragmento comienza a cobrar primacía frente a la representación total.⁸ Pero, asimismo, a medida que el artista se aproxima a los indios, sobrevienen múltiples perspectivas que restituyen en la obra de arte la complejidad de la realidad.⁹

Ahora bien, la ardua jornada sirve a Rugendas tan sólo como un entrenamiento, una preparación, para cumplir con los planes que, para sorpresa de Krause, tiene para esa misma noche: sumarse al festín de los indios para tomar primeros planos de ellos. Sentado en ronda junto a los indios en torno al fuego, Rugendas los retrata “en un abrir y cerrar de

⁷ “Al transponer los paralelos de unas alamedas delgadas, pudieron ver la acción, la primera de aquella jornada memorable. (...) Todo era velocísimo, incluidos ellos, que bajaban a ese vallecito a rienda suelta” (Aira 2000: 67).

⁸ “Había una plasticidad infinita (o al menos algebraica) en la escaramuza, y como Rugendas la estaba tomando desde más cerca que las anteriores, lanzaba el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída, cabelleras mojadas pegándose a hombros sumamente expresivos...” (Aira 2000: 70).

⁹ “El Tambo fue lo mejor del día, en términos de fisionomía de combate. Lo tomaron desde varios puntos de vista, y durante horas, hasta pasado el mediodía. Fue una constante parada de indios, que compensaba la fugacidad con la reaparición. A Rugendas los dibujos le salían pluralistas” (Aira 2000: 73).

ojos” ajeno a lo que ocurre a su alrededor: “Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro” (Aira 2000: 89). Vistos de tan cerca, los indios son tan monstruosos como el pintor. ¿Quién podría, ahora, llamar a otro monstruo? En esta fogata, el arte redefine de una forma inédita el espacio común del que sólo queda excluido aquel que jamás abandona su lugar propio: “De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause” (Aira 2000: 91). El cuerpo a cuerpo entre Rugendas y los indios, entonces, es una historia aparte que sólo un artista monstruo pudo haber representado.

Si el rostro desfigurado invierte la asimetría propia de la relación entre un viajero europeo en tierras exóticas y sus habitantes originarios, los fragmentos que capta su percepción alterada por los narcóticos, el cansancio, el desbarajuste nervioso y el velo, y que reproduce su trazo con la velocidad de una cámara, dan lugar a una nueva concepción del mundo. Hasta tanto no se los organice en una totalidad cerrada y armónica “en la calma del gabinete, borde con borde, como un rompecabezas, sin dejar blancos” (70-71) para su eventual publicación en un libro; hasta tanto no se los englobe en la historia general del malón y a ésta a su vez en el largo combate entre civilizaciones (77); hasta tanto no se los interprete a la luz de los fundamentos eurocéntricos de la subjetividad moderna que perfilaron los rasgos comunes expresables del espacio, de los indios, de la Nación y la nacionalidad en formación; hasta tanto eso no ocurra, decíamos, los bocetos de Rugendas sugieren la disolución momentánea de todo límite y frontera, la erosión de cualquier centro pretendidamente estable, la potencial intercambiabilidad de roles y posiciones.

Bibliografía

- Aira, C. (2000): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, R. (1954): *Michelet*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (1994): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 15-60.
- Echeverría, E. (1983): *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Editorial Abril.
- Fernández Bravo, Á. (1999): *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Foucault, M. (1992): *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2001): *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (1997): *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Geertz, C. (1994): “Conocimiento local: hecho y ley en la perspectiva comparativa”, en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 195-262.
- González Echevarría, R. (1988): “Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana”. En: *La Torre*, 2.7, 439-452.

- Greimas, A. J. (1989): “The Veridiction Contract”. En: *New Literary History*, 20.3, 651-660.
- Maddox, D. (1989): “Veridiction, Verifiction, Verifactions: Reflections on Methodology”. En: *New Literary History*, 20.3, 661-677.
- Panofsky, E. (2008): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Pratt, M. L. (2011): *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ricœur, P. (1984): *Temps et récit. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- Rodríguez, F. (2010): *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Saer, J. J. (2000): *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2007): *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez, M. (2007): *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sarmiento, D. F. (1967): *Facundo*. Buenos Aires: Capítulo.