

**EL RUGENDAS DE CÉSAR AIRA: AUTOR EN
PROCESO Y DESABSOLUTIZACIÓN DE LA FIGURA
DEL ARTISTA NATURALISTA EN *UN EPISODIO EN
LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO***

**CÉSAR AIRA'S RUGENDAS: AUTHOR IN PROCESS AND
THE NON-ABSOLUTE CHARACTERISTIC OF THE FIGURE
OF THE NATURALIST ARTIST IN *UN EPISODIO EN LA
VIDA DEL PINTOR VIAJERO***

Enrique Schmukler¹

Resumen: Este artículo ofrece una lectura de la novela de César Aira (2000), *Un episodio en la vida del pintor viajero*, que tiene origen en la biografía de Johann Moritz Rugendas. El objetivo es observar que en la reinterpretación que hace el escritor argentino, el viaje del pintor viajero es un viaje que va del realismo a la vanguardia en el cual el artista pierde su carácter absoluto. Sobre el final, se propone un vínculo entre esta ficción, la hipótesis del “retorno del autor” a la literatura y una concepción del autor abierta, en proceso.

Palabras claves: Naturalismo; autor en proceso; representación.

Abstract: This article offers a reading of César Aira's novel *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), which originates in the biography of Johann Moritz Rugendas. The aim is to observe that in the Argentinean writer's reinterpretation, the journey of the travelling painter is a journey from realism to the avant-garde in which the artist loses his absolute character. In the end, a link is proposed between this fiction, the hypothesis of the “return of the author” to literature and an open conception of the author, in process.

Keywords: Naturalism; author-in-progress; representation.

¹ Universidad Católica Argentina (UCA) / Universidad Nacional de La Plata (UNLP) / Universidad de Buenos Aires (UBA). Es, además, investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdHCS) (UNLP-CONICET): <enrique.schmukler@gmail.com>.

UN ARTE TOTALIZADOR

Una lectura que se proponga indagar la autorialidad en la obra de César Aira más allá de la ironía, y que tome en cuenta algunos de los debates de la teoría literaria en torno al concepto del autor, debería sin duda señalar la recurrencia en sus ficciones de una figura de autor esencialmente no-absoluta. Ese rasgo no se evidencia únicamente en las imágenes de autor “idiota”² que deliberada y sospechosamente construye en sus textos más autoreferenciales. También –o sobre todo– se evidencia respecto de la mimesis realista, es decir, en cuanto a la (in) capacidad de algunos de sus personajes de representar la realidad.

Una de las ficciones en las que esta imposibilidad se ve reflejada en toda su complejidad no es, en rigor de verdad, una ficción de autor sino una ficción de artista: *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Aira reconstruye en este texto publicado en el año 2000 la biografía del mayor exponente de la pintura paisajista del siglo XIX: Johann Moritz Rugendas.³ Rugendas era un pintor viajero. Aira, por supuesto, respeta ese dato histórico, considerándolo nodal en su narración. Sin embargo, en el texto –que, en muchos pasajes, es una ficción crítica y filosófica, en el sentido de que en ella abundan las reflexiones estéticas– el viaje cumple una función muy precisa. Porque si bien está jalonado por diversas peripecias, estas no tienen el propósito de construir una vida aventurera únicamente. O, mejor dicho: la aventura –el viaje– en la fragmentaria biografía que reescribe Aira busca una anagnórisis de otro tipo; es, si se quiere, una aventura de descubrimiento artístico en la medida en que describe la metamorfosis del artista naturalista en artista de vanguardia.

² En su libro *Héroes sin atributos*, en el capítulo dedicado a Aira, Julio Premat desarrolla esta idea a partir de la novela autobiográfica *Cumpleaños* (1999). La operación que lleva a cabo el crítico es leer la figura de autor de Aira a contracorriente de la historia literaria argentina. Son especialmente interesantes las reflexiones sobre el concepto de idiotéz, en vínculo con la cuestión de lo real, tomados del filósofo francés Clément Rosset (2001). Véase, Premat (2008).

³ El punto de partida de la narración es la propia biografía del artista y es, por lo tanto, muy significativo del lugar que ocupa el espacio biográfico en su narrativa, esto es: un punto de partida referencial que la ficción se propone a su turno resignificar. Para una lectura en profundidad de la novela de Aira y de la figura de Rugendas, se sugiere leer los trabajos de Lucile Magnin. Se recomienda particularmente la lectura de su tesis de doctorado, dirigida por Michel Lafon (2012) y el “Estudio” que cierra la versión de *Un episodio en la vida del pintor viajero* utilizada en este artículo.

En la primera parte de la novela, Aira introduce al personaje mediante la descripción de su árbol genealógico, suministrando algunos datos relevantes. La información que funciona como mito de origen es que el pintor nació en el seno de una familia de artesanos y artistas. Aira señala que el bisabuelo del personaje, el primer Rugendas nacido en suelo alemán –porque el origen de la familia era flamenco, aunque durante generaciones habitaron la región de Cataluña– fue el primer pintor de la dinastía. Un accidente que lo había dejado manco en su juventud le impidió ejercer el oficio de relojero, que era el característico de la familia y para el que se había preparado desde la niñez. Sin su mano derecha, entonces, debió aprender a utilizar la izquierda. El pincel y el lápiz fueron los instrumentos para conseguirlo. Cuando lo hizo, optó por una actividad muy en boga en la Europa del siglo XVIII, caracterizada por los conflictos bélicos entre naciones: la pintura de batallas. Georg Philip Rugendas, ese era su nombre completo, fue el pintor favorito del rey Carlos XII de Suecia, “cuyas batallas pintó siguiendo a los ejércitos desde las nieves hiperbóreas hasta la ardiente Turquía” (AIRA, 2013, p. 9). Obtuvo un formidable éxito con sus estampas “derivado de la precisión sobrenatural de su dibujo” (p. 9) en el cual “el contraste exquisito de detallismo congelado en la forma y fragor violento en el tema lo hizo único” (p. 9).

Es claro que el propósito inicial de Aira es presentar a un personaje cuyo genio artístico proviene de la tradición realista-naturalista y, en esa línea, de su talento para concretar representaciones pictóricas de asombrosa exactitud. En el caso de Johann Moritz Rugendas, no fueron las batallas el tema de su arte, porque después de Napoleón, de cuyas incursiones su padre fue pintor hasta Waterloo, los conflictos bélicos cesaron en el continente europeo. En el “siglo de paz” (el siglo XIX), entonces, tuvo que reconvertir su oficio y dedicarse a la pintura paisajista, que había ganado popularidad de la mano del auge de la ciencia positiva, el naturalismo y la moda exotista que se materializaba en viajes exploratorios a los trópicos.

Aira se preocupa, una vez más, de dejar en claro el increíble talento realista del pintor. Sin embargo, añade un elemento más. El arte en el que descolló Rugendas tenía como propósito llevar al lienzo o al papel *una representación totalizadora de su objeto*. El naturalismo de Rugendas era “la fisionómica de la naturaleza” humboldtiana; sus pinturas tenían como propósito captar la totalidad de los tipos característicos de la naturaleza:

Rugendas fue un pintor de género. Su género fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt. Este gran naturalista fue el padre de una disciplina que en buena medida murió con él: la *Erdtherorie*, o *Physique du Monde*, una suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje. Alexander Von Humboldt (1769-1959) fue un sabio totalizador, quizás el último; lo que pretendía era aprehender el mundo en su totalidad; el camino que le pareció el adecuado para hacerlo fue el visual, con que adhería a una larga tradición. Pero se apartaba de esta en tanto no le interesaba la imagen suelta, el “emblema” de conocimiento, sino la suma de imágenes, coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el “paisaje” era el modelo. El geógrafo artista debía captar “la fisionomía” del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos, “fisionómicos”, que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista. La calculada disposición de elementos fisionómicos en el cuadro transmitía la sensibilidad del observador una suma de información, no de rasgos aislados sino sistematizados para su captación intuitiva: clima, historia, costumbres, economía, raza, fauna, flora, régimen de lluvias, vientos... La clave era el “crecimiento natural”: de ahí que el elemento vegetal fuera el que pusiera en primer plano. Y de ahí también que Humboldt buscara sus paisajes fisionómicos en los trópicos, cuya riqueza vegetativa y velocidad de crecimiento era incomparablemente mayor que en Europa (AIRA, 2013, pp. 12-13).

Humboldt exhortaba a los artistas a seguir su método de pintura fisionómica y en ese sentido de inmediato advirtió el genio de Rugendas, a quien consideraba “creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisionomía de la naturaleza” (AIRA, 2013, p. 14). Esta información es relevante, pero más lo es que Humboldt ayudara “con sus consejos” en la preparación del “segundo gran viaje rugendiano” a América que se extendió entre 1831 y 1847. Y es importante, sobre todo, porque le da pie a Aira para insertar otro elemento significativo del relato: la desavenencia entre Humboldt y Rugendas respecto de la necesidad de visitar Argentina. En efecto, para el naturalista alemán no tenía sentido esa travesía austral porque justamente la Argentina era la excepción del exotismo. En su territorio, sobre todo al sur de Buenos Aires, pero también en las zonas cordilleranas que limitaban al oeste con Chile, ni la vegetación, ni la fauna eran lo suficientemente ricas como para merecer el interés del pintor viajero. ¿Por qué esta discrepancia es fundamental? Porque para Rugendas, a diferencia de Humboldt, visitar el territorio argentino significaba mucho; suponía ni más ni menos que la chance de dar con el “reverso de su arte” (AIRA, 2013, pp. 11-12). Argentina era para el pintor “el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas” (p. 12).

Aira no desarrolla la idea del reverso del arte ni del supuesto vacío constitutivo de Argentina, al menos no lo hace directamente. Sin embargo, si se presta atención a la travesía que lleva a cabo el pintor, quizás sea posible extraer algunas hipótesis que ayuden a descifrar ambas caracterizaciones.

EL VACÍO REPRESENTACIONAL

Rugendas viaja a Argentina desde Chile en compañía Robert Krause, otro pintor viajero que Aira describe desprovisto de talento artístico. De lo primero que se ocupa el narrador es de describir el cruce de los Andes, detallando el paisaje montañoso a miles de metros de altura y, sobre todo, la experiencia de radical extrañamiento que de ese lugar recibieron los viajeros. En este punto es importante recordar que los pintores viajeros cumplían, en las expediciones naturalistas del siglo XIX, una función documental; eran el equivalente del fotógrafo o el camarógrafo del siglo XX y de la actualidad. El registro pormenorizado de los objetos elegidos para la observación científica era su función. Ahora bien, la experiencia cordillerana, sobre todo cuando los pintores recorren la riesgosa geografía del Aconcagua, los enfrenta a la *imposibilidad de la representación*. La zona de montaña se les revelaba algo irreductible a cualquier verosímil naturalista porque, en la altura, se antojaba una figura con “demasiados lados”, un cubo al que “le sobraban caras” (AIRA, 2013, p. 24). Ni la geología, ni la geografía eran las que imposibilitaban el retrato realista porque, escribe Aira, “si para la vertical geológica temporal se las arreglaban solos, pues sabían reconocer esquistos y basaltos, dendritas carboníferas y lavas peinadas, plantas, musgos y hongos”, para la horizontal topográfica “debían recurrir a los baqueanos chilenos [guías en la expedición] que se revelaron inagotables minas de nombres” (AIRA, 2013, p. 23). El problema era en cambio la perspectiva –su falta– con que estaban obligados a observar todo; perspectiva o ausencia de ella que Aira traduce mediante la recreación de un paisaje geoméricamente imposible en el cual, como en un dibujo de Escher, una pintura de Dalí o de Ernst, el paso cordillerano ya no era “un pasaje de un punto a otro” sino un “camino de salida de todos los puntos a la vez” formado de “líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca [y] pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador” (p. 24).

Es claro que la dificultad a la que se enfrenta Rugendas es la representación naturalista. Por eso se pregunta Aira: “¿Cómo hacer

verosímiles esos panoramas?” (AIRA, 2013, p. 24). La respuesta es el descubrimiento, consciente o inconsciente, de un procedimiento. En la incomodidad de la travesía fronteriza Rugendas había comenzado a practicar el “boceto al óleo”, una técnica tomada de Turner que medio siglo después sistematizaría como punto de clivaje de la tradición naturalista la primera vanguardia pictórica del siglo XIX: el impresionismo. Ese procedimiento permitía apropiarse de la realidad irrepresentable de la cordillera, internalizando la dislocación del punto de vista subjetivo y la objetividad de la observación artística naturalista –caracterizada por el uso de la perspectiva central.

Es aquí donde por primera vez en el texto el naturalismo y el realismo –que dependen de conceptos racionales de identificación– comienzan a hallarse frente a sus propios límites. Porque si el boceto al óleo le permite a Rugendas actuar como aquellos baqueanos sin erudición que los conducían “sin preconceptos, atentos a la realidad” (AIRA, 2013, p. 23), porque si el efecto de aquella técnica novedosa era “la inserción de piezas únicas en el flujo constante de notas preparatorias para el grabado o el óleo en serie”, es decir, conseguir algo apartado de la premisa totalizadora de la fisionómica de la naturaleza –basada en una concepción absoluta de la capacidad del artista para captar el mundo–, el resultado –observa sorprendido Krause, el compañero– es una pintura abstracta e incomprensible, una “producción frenética de [...] mamarrachos de pastosidad exagerada y colores ácidos discordantes” (p. 27).

El desafío de conseguir en la montaña una pintura realista confronta a Rugendas con la necesidad de improvisar. Sin embargo, ese procedimiento, que los impresionistas sabrían cómo aprovechar para inventar el avatar definitivo del naturalismo, termina por el contrario operando en Rugendas como un método cuyo resultado es la abstracción; la anulación del realismo figurativo.

LA NADA, EL RAYO Y EL MONSTRUO

Se ha dicho: el viaje del Rugendas de Aira es también el viaje de un autor en proceso: el de un pintor que viaja rumbo a su transformación en otro. De allí que Aira escriba que “al cuadrículado de verticales y horizontales que componía el paisaje se superponía el factor humano, también reticular” (AIRA, 2013, p. 27) en el que “viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda”. Si la primera etapa coincide con la metamorfosis (fallida) del pintor naturalista en impresionista, la segunda

prepara el terreno para la inserción definitiva del artista en “lo real de la realidad” (AIRA, 1995, p. 30) que lo deposita en el seno mismo de la vanguardia.

La transformación ocurre durante el trayecto que va de la ciudad argentina de Mendoza a la llanura pampeana, la verdadera obsesión del pintor. El vacío de una extensión sin relieves, tan distinta a la cordillera, definida por sus anfractuosidades vertiginosas, es lo que seduce a Rugendas de la nueva geografía. Y es la experiencia de un pintor realista, de tradición figurativa, enfrentándose a la nada, es decir, a aquello que no posee relieves y por tanto se diluye en un infinito sin proporciones, la novedad que lo ubica frente a frente con el límite –el reverso– de su arte.

El reverso de su arte es, pues, el deseo de pintar lo que no se puede pintar porque nunca llega a manifestarse o se manifiesta demasiado fugazmente. El narrador no pierde la oportunidad de mencionar esa aporía cuando nos recuerda que Rugendas deseaba pintar un terremoto, retratar la irrupción de un malón y la acción depredadora de una fugaz manga de langostas sobre la vegetación. Pero, claro, por una razón u otra, no puede. O llegó demasiado tarde o demasiado temprano y no tiene tiempo de quedarse a esperar que lo imposible ocurra.

Demasiado tarde, por caso, Rugendas llega a la acción de las langostas, que cuando él se hace presente ya habían pasado, dejando la naturaleza ya no muerta sino *vacía*. Una vez más, la nada no representable en la que “no había pájaros en el aire, ni cuises ni ñandúes ni liebres ni hormigas en la tierra” (AIRA, 2013, p. 45) y en la que “la costra pelada del planeta parecía estar hecha de un ámbar seco” (p. 45) era el mundo en el que debía seguir viaje. Así y todo, en un momento dado, ese infinito sin objetos del que se había eliminado cualquier vestigio de sentido deja de ser un problema. Porque luego de atravesar la vasta extensión fagocitada por el enjambre de acrídidos, el pintor alemán experimenta una epifanía conceptual: no importaba ya que se hubieran perdido, su compañero y él, la oportunidad de retratar la acción de los insectos porque el valor del viaje residía en el viaje mismo, en la experiencia en sí misma, es decir, en *todo*. “Todo lo que debían hacer era llegar a San Luis, y disfrutarlo mientras tanto, si podían. Todo era experiencia, aunque se la perdieran por minutos” (p. 47).

Efectivamente, la experiencia misma del artista es el núcleo de la reinterpretación que hace Aira de la biografía de Rugendas. De otro modo su relato no se hubiera centrado en el accidente en el cual, literalmente, el artista y su caballo fueron alcanzados no por uno sino por dos rayos

en medio de una tormenta. El accidente ha sido referido en un gran número de trabajos académicos,⁴ pero Aira lo recupera con su gracia característica, sumándole los espasmos de una efímera tragicomedia de acción. Sin embargo, no es ese su verdadero propósito. Si se tiene en cuenta la reflexión hecha hasta aquí, que intenta demostrar que la lectura de Aira dota al viaje de las peripecias de una búsqueda artística, el accidente de Rugendas no puede sino ofrecer un elemento de análisis más en esa dirección. En efecto, Aira presenta el accidente del rayo como una metáfora de la conversión del artista en Monstruo. Podría leerse, por eso mismo, como una pequeña fábula expresionista.

En el año 1993, César Aira publicó en una revista de la Universidad de Rosario “Arlt”, un texto que solo en apariencia trata sobre el autor de *Los siete locos*. Porque el ensayo es también una interesantísima reflexión sobre el expresionismo artístico y literario. El punto de partida es la conocida distinción entre impresionismo y expresionismo. Para Aira, la diferencia entre uno y otro es la misma que, en psicología, existe entre proyección e introyección. Mientras que en el impresionismo lo que se produce es una proyección de la percepción del artista en el mundo, en el expresionismo, en cambio, lo que sucede es una introyección del mundo en el artista, que transforma al mundo en una superficie pegajosa y gomosa indisociable de él. Esto último es lo que lleva a que, para Aira, el expresionista sea un mundo sin perspectiva:

El expresionista entonces, torturado y pensativo como un alemán, da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservarse nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella (AIRA, 2021, p. 138).

Ese mundo de contacto, escribe Aira, “ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro” y “se deforma para hacerle lugar a él, al intruso”, el artista, quien “obstinado en la adecuación [...] se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros) y su obra se llena de monstruos” (AIRA, 2021, p. 138). Comentando este mismo ensayo, pero para hablar en realidad de una de las formas que en la narrativa de Aira suele adoptar la “novela del artista”,

⁴ Véase, entre otros, Diener y Costa (2021); también, Bujaldon (1999).

Sandra Contreras (2002, p. 256) también se refiere al “nacimiento del Monstruo”. Escribe:

La literatura de Aira ficcionaliza el nacimiento del Monstruo. Visiblemente, lo hace en las historias de *El Bautismo*, *La costurera* y *el viento*. Ejemplarmente, lo hace en *Cómo me hice monja*. Esto es, en la única novela que, por su forma, es una ficción autobiográfica (y marca la vuelta del autor-narrador sobre sí mismo), y la novela en la que el dispositivo arltiano-expresionista de la torsión cristaliza, por primera vez en la obra de Aira, bajo la forma de la *falla perceptiva* (CONTRERAS, 2002, p. 256).

Contreras, probablemente por cuestiones de cronología, no incluye *Un episodio en la vida del pintor viajero* entre las novelas que ficcionalizan la génesis del monstruo. Sin embargo, la primera consecuencia que se puede extraer del episodio del rayo es precisamente esa: que produce una deformación monstruosa del artista. No se trata, por cierto, de una metáfora. El rayo, justamente a raíz de la caída del caballo y por culpa de la mala suerte –el pie de Rugendas queda enganchado en el estribo de la montura y la bestia, en huida despavorida, lo arrastra durante kilómetros y kilómetros hasta dejarlo inconsciente, al borde de la muerte– lastima su rostro de tal forma que, para intentar describir su estado, Aira no puede más que apelar a la idea de la monstruosidad o a descripciones que remiten a ella. Cuando, tras el accidente, Krause consigue dar con el cuerpo de su compañero inerte sobre la tierra, todavía enganchado al caballo, descubre que su cara había sido convertida en “una masa tumefacta y ensangrentada, la frente tenía el hueso expuesto y le colgaban jirones de piel sobre los ojos” (AIRA, 2013, p. 55). Además, “la nariz había perdido su forma reconocible, el aguileño ausburgués, y los labios, partidos y retraídos, dejaban ver todos los dientes y muelas milagrosamente intactos” (p. 55). Algunas páginas más adelante, vuelve a describir el rostro desfigurado, ahora con más detalle:

Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y despegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído como un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. Gran parte de ese descalabro parecía definitivo. Krause se estremecía pensando qué frágil era una cara. Un golpe, y ya estaba rota para siempre, como un jarrón de porcelana. Un carácter era más durable. Una disposición psicológica parecía eterna en comparación (AIRA, 2013, p. 62).

La cara que describe Aira es sin duda digna de un pincel expresionista. De hecho, no sería del todo inadecuado realizar una comparación con, por ejemplo, los *gueules cassées* que Otto Dix retrató en su collage de 1920 *Los jugadores de skat*.⁵ De hecho, Aira compara la cara de Rugendas con una máscara, otra idea fuertemente arraigada en el expresionismo alemán, como se puede comprobar fácilmente al contemplar muchas de las obras de Emil Nolde y James Ensor. El tercer rasgo expresionista de ese rostro-máscara es la elasticidad ingobernable de sus facciones:

Aun así [Krause] habría podido acostumbrarse a hablarle a esta máscara, y a esperar y a predecir sus respuestas. Lo malo era que los músculos [...] no respondían más a sus mandos; cada uno se movía por su cuenta. Y se movían mucho más de lo normal. [...]. Desde semejante goma mágica el mundo debía verse diferente, pensaba Krause. No eran solo los recuerdos cercanos los que se teñían de alucinación, sino el mundo cotidiano (AIRA, 2013, p. 63).

La reflexión que aparece al final de la cita es muy importante porque permite observar las consecuencias artísticas de la transformación de Rugendas en un Monstruo, en un rostro-máscara informe. “No eran solo los recuerdos cercanos los que se teñían de alucinación, sino el mundo cotidiano”, escribe Aira. La desfiguración del rostro opera, pues, sobre la percepción de la realidad. Produce, como señalaba Contreras (2002), una *falla perceptiva* que influye en la manera de captar el mundo, pero también en la forma que tiene el sujeto de percibirse a sí mismo.

En efecto, una de las consecuencias de esa transformación es, para Rugendas, terminar con la ambición de calidad y la perfección totalizadora del método fisionómico de Humboldt y con la fabulosa maestría con que él lo había llevado a cabo. Anegado en las borrascas del opio que debía consumir para paliar el dolor, Rugendas comienza entonces a preguntarse cuál era el sentido de la calidad en el arte. Y se responde con una -otra- pregunta retórica: “¿Por qué no hacerlo como todo el mundo [...], es decir, lo mejor posible y poniendo el acento en otros elementos?” (AIRA, 2013, p. 65). Esos otros elementos, prosigue, podrían tener que ver más con la vida que con el naturalismo fisionómico y “podía llegar a hacerlo [a Rugendas] un artista de la vida” (p. 65). Aira concluye: “La ambición absolutista provenía de Humboldt, que había ideado el procedimiento como una máquina general del saber. Desarmando ese autómatas pedante,

⁵ Véase, para una lectura panorámica del expresionismo, en donde se mencionan ciertas figuras paradigmáticas como la máscara y el monstruo, el capítulo “La protesta del expresionismo” en De Micheli (2002).

quedaba la multiplicidad de los estilos, y estos tomados de a uno eran acción” (p. 65).

De modo que el accidente violento con el rayo produce la cesura no solo en el rostro sino en la autopercepción del Rugendas, que comienza a verse como un monstruo. Antes, cuando solo era un pintor realista, su presencia pasaba desapercibida, era apenas un instrumento del método. Ahora, el método era su propia presencia en la obra, que le quitaba a esta su carácter totalizador.

RUGENDAS, PINTOR NO ABSOLUTO

La pérdida de su talento totalizador, en tanto resultado de la travesía de Rugendas, puede leerse como un emblema de los modos contemporáneos de entender al autor a partir del retorno del autor a la literatura. Marcelo Topuzian, en uno de los trabajos más relevantes, en el marco de la teoría latinoamericana, sobre el trayecto teórico de la noción de autor, defiende la idea según la cual el autor ya no es el trasunto de la conciencia absoluta de la Obra sino, por el contrario, y siguiendo a Julia Kristeva, una “conciencia en proceso”. Comentando otro trabajo relevante, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, de Sean Burke, sostiene:

En el marco de su proyecto general de desabsolutización y destrascendentalización de las concepciones teóricas del autor Burke aboga por la posibilidad de considerar algún tipo de interacción, de juego, entre sujeto, episteme y formaciones discursivas sin que aquél deba por esto constituirse como su contraparte trascendental, a la manera fenomenológica, o bien como vacío absoluto (TOPUZIAN, 2014, p. 253).

El propósito de Burke es demostrar que la posibilidad de un retorno del autor depende de su desabsolutización o, mejor dicho, de la desabsolutización del sentido que este encarna;

[...] un sentido del sujeto [y] del autor que ya no es normativo sino que deja lugar para el descubrimiento y la apertura, no privado de tiempo sino más bien enraizado en la historia, no una *aeterna veritas* sino mutable, en proceso de llegar a ser, no trascendental sino inmanente a sus textos, su tiempo y su mundo (BURKE, p. 14, *apud* TOPUZIAN, 2014).

Un episodio en la vida del pintor viajero es el viaje de transformación que lleva a cabo un artista realista. En un primer momento, este capta racionalmente el mundo y lo refleja, gracias a la distancia perspectivista,

con perfección sobrehumana. Las peripecias del viaje, en la lectura que de este lleva a cabo Aira, concurren en la dirección de interrumpir ese punto de vista inmutable. Esto sucede luego del accidente, que afecta la conciencia del artista porque desfigura su propia imagen, un referente clave de la identidad de cualquier sujeto. Y eso es lo que lo obliga a pensarse entonces en un autor no unívoco, no-absoluto. Esto queda claro durante el período de convalecencia, cuando el artista decide comenzar una regular y copiosa relación epistolar con distintos interlocutores. Esa variedad de participantes obedecía, justamente, a la pérdida de unidad que experimentaba su yo. Escribía a tantos otros porque ya no podía explicar(se) como uno. De allí el rango de sus dialogantes que incluía a “pintores fisionómicos y naturalistas, ganaderos, agricultores, periodistas, ascetas y hasta próceres”, a cada uno de los cuales le envía una versión distinta de sí, aunque todas “salían de él” (AIRA, 2013, p. 69). La proliferación de interlocutores y de versiones de sí obedecía a que Rugendas deseaba explicar lo que no tenía explicación. Se trata del último procedimiento al que recurre todo artista para responder una simple pregunta: “¿cómo [...] transmitir la frase ‘soy un monstruo?’” (p. 69).

REFERENCIAS

- AIRA, César. Arlt. *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, v. 7, 1993a, pp. 55-71.
- AIRA, César. Exotismo. *Boletín 13*, sep. 1993b, pp. 73-79.
- AIRA, César. La innovación. *Boletín 14*, Universidad Nacional de Rosario, 1995, pp. 27-33.
- AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013.
- BUJALDON, Lía. Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas. *Piedra y Canto*, n. 6, pp. 147-165.
- BURKE, Sean. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 1992.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- DIENER, Pablo; FATIMA COSTA, María de. *Rugendas, el pintor viajero*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile, 2021.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2022.

MAGNIN, Lucile. Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira: *le peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIXe siècle, entre littérature, art et science*. Tesis (Doctorado en [curso] – Université de Grenoble, Grenoble, 2012.

MAGNIN, Lucile. Estudio. In: AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013.

ROSSET, Clément. *Idiotie. Traité sur le reel*. Paris: Minuit, 1977.

TOPUZIAN, Marcelo. *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.

Recibido: 5/4/2023

Aceito: 15/2/2023

Publicado: 6/12/2023