

“Fuga hacia delante”:
El arte y la supervivencia en la obra de César Aira

by

Michelle Danielle Markell
Class of 2014

A thesis submitted to the
faculty of Wesleyan University
in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts
with Departmental Honors in Romance Languages and Literatures

Índice

| | |
|--|----|
| Agradecimientos | 1 |
| Introducción | 1 |
| 1: El dinero como fuerza motriz en <i>Varamo</i> | 4 |
| El alcance de capitalismo en <i>Varamo</i> | 5 |
| El continuo y las reiteraciones narrativas..... | 15 |
| La escritura y el mundo de consumo..... | 20 |
| La historia y el momento de creación de una obra..... | 25 |
| 2: La función de la escritura y el arte en <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i> ... 28 | |
| El comercio y la profesión del artista..... | 29 |
| La documentación de la naturaleza | 36 |
| La función de la escritura..... | 39 |
| El continuo, los fines y los comienzos | 42 |
| 3: El Sabio Loco y ansiedad del empleo en <i>El congreso de literatura</i> | 47 |
| La figura del Sabio Loco en los tres textos | 47 |
| El individualismo y la unicidad..... | 55 |
| El dinero y la profesión del artista | 60 |
| Las condiciones de la creación..... | 63 |
| 4: “Fuga hacia delante” y el lugar de César Aira..... | 68 |
| Con sus contemporáneos..... | 72 |
| “Fuga hacia delante” y la influencia surrealista | 74 |
| <i>Diccionario de autores latinoamericanos</i> y el proyecto de Aira..... | 79 |
| Obras citadas..... | 84 |

Agradecimientos

A huge thank you to my thesis advisor,
Professor Robert Conn, for helping me throughout the year.
Thank you for your patience in helping me write such a
long piece in a language not my own.

Thank you to my wonderful family;
to my dad Bruce, my sister Amanda, and my aunt Rainbow
for always being a constant source of encouragement despite the fact that
they won't be able to read this thesis in its original language.
I love you all very, very much.

And last but not least, thank you
Luis, Sora, Lily, Sabina, Felipe, Peter, Eric and everyone else
who has brought me food, given my thesis a proofreading or otherwise
helped me throughout the year in writing such a long piece.
Thank you for making this year unforgettable.

Introducción

César Aira es un autor que tiene una abundante obra novelística, teatral y ensayística que ahora consta de más de ochentas textos suyos. Su compromiso con el mundo literario se manifiesta en un impulso constante de escribir y gran parte de sus obras presenta la escritura como fuerza hacia delante, hacia el futuro. El énfasis en el arte puro y la vuelta a la reflexión explícita sobre los procedimientos narrativos chocan con el lugar que ocupa la obra de Aira dentro de los mercados y el mundo comercial, espacios llenos de productos y mercancía. El contenido de sus historias varía mucho pero siempre entretiene al lector de manera fascinante, involucrándolo en la historia misma. La “fuga hacia delante”, como nombra su procedimiento Aira, se construye a base de los cambios abruptos de la trama, y las causas y los efectos que se multiplican y que complican la narrativa. En este ensayo, investigaré específicamente tres textos literarios de Aira: *Varamo* (2002), una historia de un trabajador panameño que recibe dos billetes falsos en el momento de cobrar su sueldo, evento que a fin de cuentas resulta en la creación de su poema famoso; *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2001), una historia ficcionalizada sobre el pintor viajero Johan Rugendas, personaje histórico, y su viaje por la América del Sur; y *El congreso de literatura* (1999), una historia casi de ciencia ficción que ocurre en un congreso de literatura en Venezuela en que el científico “César Aira” figura como personaje principal.

Las preguntas fundamentales de este ensayo se centran en lo que pasa a la obra creativa cuando entra a los mercados: ¿Llega a ser una pura mercancía o *objeto-signo*, como diría Baudrillard, o, como diría Marx, un producto que sólo consiste en su *valor de cambio*? ¿Cómo se modifica la relación entre obra y creador? Con respecto a la obra, ¿puede seguir siendo artesanal en el sentido de Marx? *Varamo* nos presenta un mundo sumamente capitalista que permite la exploración del papel de la escritura cuando los mercados exigen una dependencia basada en el dinero. Las preguntas que se plantean como consecuencia de la interacción de mercado y obra tienen que ver con las nuevas posibilidades que tienen el arte y la escritura como formas de enfrentar el capitalismo. ¿Cuál es el funcionamiento que tiene la escritura y el arte? ¿Qué es lo que nos permiten hacer? *Un episodio en la vida del pintor viajero* responde a estas preguntas, contando la historia de cómo el arte reinstala pasión en un protagonista que es víctima en un accidente que lo deja desfigurado y traumatizado. Los tres textos ofrecen meditaciones sobre la relación entre una obra y sus condiciones de creación, particularmente en lo que se refiere al momento histórico y el vínculo fuerte entre creador y obra. Además de estas cuestiones fundamentales, Aira utiliza su obra para celebrar la unicidad del ser humano y la riqueza de los procedimientos narrativos. Dichas preocupaciones intelectuales se ven de forma bien clara en el énfasis que pone en las peculiaridades y idiosincrasias de sus personajes, particularmente en *El congreso de literatura* y en la figura del Sabio Loco, personaje que aparece de una u otra forma en muchos de sus textos.

Hay que notar que a lo largo de este ensayo utilizaré el término “continuo” para referirme a la sensación de repetición, ciclo, o pliegue creado por Aira en sus

narraciones. Tanto Sandra Contreras como Mariano García emplean el término en sus libros, *Las vueltas de César Aira* y *Degeneraciones textuales: Los géneros en la obra de César Aira*. Este impulso del continuo conecta momentos textuales para que se vinculen, por una parte, pasado y presente, y por otra, realidad y ficción, lo que siempre empuja los relatos hacia delante. Aira escribe con un estilo que se define por el movimiento constante, como comenta Contreras cuando habla de “una velocidad de aceleración que se manifiesta, visiblemente, en la rápida sucesión de los acontecimientos, invisiblemente en súbitas metamorfosis tan definitivas como imperceptibles” (23). Se construye esta sensación de rapidez a través de objetos y situaciones que se repiten en las historias y a través de las simetrías que se producen como consecuencia. César Aira llama esta técnica de poner eventos en una serie rápida una “fuga hacia delante”, que se define por el impulso del continuo y de la supervivencia.

1: El dinero como fuerza motriz en *Varamo*

César Aira se aprovecha del momento político del año 1923 en Colón, Panamá para explorar y dar testimonio de la supervivencia del libro en el sistema capitalista. Se trata de la época justo después de la construcción del canal en 1913 y la independencia de Panamá en 1903, el comienzo de la década de los años veinte cuando la ciudad de Colón de golpe se ve bajo los efectos omnipresentes y darwinistas del capitalismo—un mundo atiborrado de mercancías. En este momento en que vemos los primeros actos de un estado nuevo, la influencia del oeste y del este se siente en el lugar que ahora conecta los dos océanos en lo que va a ser un puente para el comercio internacional. La ciudad de Colón, Panamá en el año 1923 presenta la oportunidad ejemplar para investigar cómo el arte y en particular el libro sobreviven en condiciones determinadas. En este escenario vemos el papel indispensable del dinero no solamente en cada acción diaria sino también en la producción de una obra literaria. En un país donde todo es nuevo—los autos, las carreras, las industrias, el sistema de gobierno y sobre todo el país mismo—Aira caracteriza el capitalismo como algo que penetra a todo, la producción literaria incluida. Aira transforma el acto de producir literatura en algo parecido a cualquier otro trabajo o empleo diario en el que se produce mercancías o productos para comprar y vender. Esta cultura de consumo no solamente permite la producción y el contenido del poema que escribe Varamo al final de la novela corta, poema que tiene el título “El Canto del Niño Virgen” y que se presenta irónicamente como obra

maestra, sino que también inspira el contenido de la novela corta que estamos leyendo. Según el narrador, la serie de eventos que nos relata está reconstruida a base del poema que produce el protagonista Varamo, elemento de la estructura narrativa que se centra en la relación que tiene una obra de arte con sus condiciones de producción.

El alcance de capitalismo en *Varamo*

Aira caracteriza el capitalismo panameño de 1923 como un sistema de gobierno caótico que da poder a los pocos y que crea una sociedad consumida por el mercado—espacio en que los ciudadanos están siempre compitiendo por los productos para comprar y vender. El capitalismo penetra hasta cada rincón de la ciudad y de la vida diaria, afectando las percepciones y mentalidades de los ciudadanos. La manera en que el capitalismo hace que las cosas se transformen en productos borra la frontera entre lo natural y lo artificial. Aira llama la atención sobre estas características a través de algunos momentos específicos del texto: la falta de cambio circulante, el acenso y la caída de los negocios, el entendimiento y la percepción de objetos de Varamo, el mercado negro y el personaje de Cigarro, el negocio clandestino de las hermanas Górgoras y últimamente la mercantilización de la literatura misma por los tres editores de libros con quienes se encuentra Varamo al final de su día largo y que posibilitan la creación del poema famoso. El continuo entre los 200 pesos que Varamo no puede cobrar por haber recibido billetes falsos y los 200 pesos que al final recibe como pago por el poema que escribe hace hincapié en el dinero como fuerza creativa. La construcción narrativa de crear un continuo entre los

eventos al principio del texto y los eventos al final también ofrece la posibilidad de ver una mezcla de lo natural y lo artificial, en la que el capitalismo que representa para Aira lo artificial se ha extendido por todas partes de Colón. Aunque se produzca el texto famoso bajo los efectos y presiones del sistema capitalista, la calidad de la literatura de Varamo no sufre. De hecho, esta obra literaria escrita por alguien que sabe muy poco de la literatura tiene un éxito inesperado y será canonizada por ser una obra innovadora. Este hecho hace hincapié en la capacidad del arte para sobrevivir en cualquiera situación—particularmente en el mundo darwinista y competitivo del capitalismo. En vez de ver el dinero como obstáculo al arte, Aira presenta a través de sus personajes el asunto monetario como una fuerza inevitable y integral a la producción de una obra de arte.

El episodio de las vendedoras indígenas le permite a Aira investigar la producción desigual del dinero y los intereses egoístas de los que lo producen. Al principio de *Varamo*, nuestro protagonista se encuentra con el negocio de algunas mujeres indígenas en la Plaza Colón “sentadas en el suelo con su mercadería expuesta sobre mantas” pero a él le falta cambio y intenta pagar con un billete de un peso para un dulce rojo (Aira 18). La reacción fuerte de las mujeres a este billete grande enfatiza la desigualdad presente en el asunto de la forma del dinero que ha hecho circular el estado: “Con cara de horror, ésta se negaba a tomarlo. ¡Un peso era demasiado! Ella no tenía cambio” (Aira 19). Este desacuerdo de cantidades y la falta de cambio por parte de ambos Varamo y las mujeres constituye un comentario más global sobre la falta de entendimiento por parte del gobierno con respecto a los elementos más básicos para el funcionamiento de una economía. Las vendedoras

ocupan un papel dentro de la sociedad que está bien lejos de la élite que controla el dinero circulante. Dependen estas mujeres de la posibilidad de hacer sus transacciones con monedas, pero, irónicamente, ellas no pueden aceptar el billete de Varamo porque no tienen cambio. Aira explica la situación monetaria a través de un hombre loco que facilita la transacción:

Lo que pasaba era que estaban demasiados ocupados imprimiendo billetes de mil con los que pagarse sus propios sueldos, para prestar atención a las fracciones que harían «circulante» real ese dinero. Era realmente increíble que no se tomaran la molestia de hacer tan poco, tanto podían ganar en la simpatía de sus mandantes. Pero podía explicarse por su falta de atención, por su distancia de las realidades de la gente común. (Aira 20-21)

La “distancia” que tienen los que conceptualizan y producen el dinero de la realidad común hace hincapié en la desigualdad entre la clase alta y la clase baja—situación social que se intensifica en el capitalismo. La falta de cambio impide el negocio de ellas porque limita el tipo de dinero que ellas pueden aceptar, lo que hace que ellas permanezcan en su lugar socioeconómico sin posibilidades de llegar a un nivel más cómodo o lucrativo. Ese momento también amplifica lo que es el fenómeno del capitalismo en una época en que se emplean leyes nuevas y dinero circulante nuevo, todo esto en un contexto en que nadie sabe los efectos que dicho proceso tendrá en la gente. El abismo entre los que imprimen los billetes y los que los usan representa el capitalismo como un sistema que da poder a los pocos mientras las multitudes sufren las consecuencias.

El capitalismo no solamente desfavorece a las vendedoras indígenas sino que también somete a todos al mundo sumamente competitivo del mercado capitalista. Un buen ejemplo de la omnipresencia del mercado se nos presenta en la escena en que vemos a Varamo como consumidor de comida polvoreada. Se trata de cajas de

comida que están pintadas con “colores brillantes”—los colores vivos y llamativos para que se vendan mejor a los consumidores (Aira 30). Al presentar los contenidos de las cajas, Aira hace que su propia escritura imite un catálogo de productos: “Eran cajas de comida instantánea, purés de papas en escamas, aletas de tiburón disecadas, polvo de carnes en panes, legumbres, pasta seca, hasta pastillas para hacer jugo de frutos, todo representado en brutales caricaturas en el cartón de los envases” (Aira 30). La forma de la lista enfatiza tanto la cantidad como la variedad de los productos pues se nos aparece casi como un catálogo del que el lector mismo está seleccionado productos a comprar. Los productos se caracterizan como casos ejemplares de capitalismo en su época de industrialización: producidos en cantidades grandes, pintados con colores y letreros llamativos, procesados en fábricas grandes y destinados a un nicho económico específico de los trabajadores solteros. La combinación de alimentos tan distintos en una sola forma también llama la atención sobre el proceso por el que se inventa la mercancía. El hecho de que cosas tan diferentes como “jugo de frutos” y “carnes” pueden ser polvoreados, encajonados y vendidos como si fueran lo mismo demuestra la fuerza que tiene este nuevo capitalismo para volver todo en un producto difícil de diferenciar de otros productos. La frase “brutales caricaturas” se burla de la relación rara que tienen los envases, hechos con representaciones pictóricas de sus contenidos, y los productos procesados que tienen adentro y enfatiza aún más la omnipresencia del capitalismo en Colón y la vida de Varamo.

Las cajas de comida polvoreada también demuestran cómo funciona el consumo de productos en el mundo capitalista, pues pasan a ser signos de algo ajeno

a su contenido literal y físico, a ser algo parecido a lo que son los *objetos-signo* de las teorías materialistas de Jean Baudrillard. En *El sistema de los objetos*, Baudrillard ofrece una definición del consumo: “el consumo es la actividad de manipulación sistemática de signos” (Baudrillard 224). Esta distancia entre lo que un objeto puede significar y lo que un objeto puede ser en un sentido literal se hace más fuerte en el espacio capitalista, donde los objetos pierden su función material, transformándose en fenómeno social. Los colores vivos de las cajas ejemplifican el proceso que describe Baudrillard con respecto a los objetos-signo: “lo que es consumido nunca son los objetos sino la relación misma; es la *idea de la relación* la que se consume en la serie de objetos que la exhibe” (Baudrillard 225). Podríamos pensar, por lo tanto, que los contenidos de las cajas no importan, porque lo que está realmente en juego son las connotaciones sociales o beneficios externos que acompañan el acto de comprar y consumir. El mundo de *Varamo* se presenta como uno en que todos los objetos “se abstraen (o se materializan) en signos y en objetos para ser comprados y consumidos” (Baudrillard 225).

La caída de este negocio también hace hincapié en la competición exhaustiva que viene junto con el capitalismo. Se cuenta la historia de la caída como algo divorciado de la calidad de los productos mismos y más relacionado a los mercados competitivos: “Aunque los productos eran de excelente calidad, las empresas que los hacían quebraron en un abrir y cerrar de ojos, porque habían lanzado la novedad demasiado tarde (tuvieron que esperar a que madurar la tecnología necesaria)” (Aira 30). Se demuestra como la calidad “excelente” de los productos mismos no importa tanto como la sincronización con el ritmo del mercado. Además, vemos cómo se

promueve una concepción del capitalismo marxista en que los valores de los objetos no tienen que ver con *el valor de uso* sino con *el valor de cambio*. El *valor de uso* sólo tiene que ver con los usos prácticos de un objeto—si uno puede comerlo alimento, usarlo como herramienta o emplearlo de alguna manera práctica. Un producto así necesita el mercado para tener un *valor de cambio* porque su valor se construye en relación al mundo comercial—el mundo de los otros productos. En *Capital*, Karl Marx explica que “lo que constituye un *valor de uso* o un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma... este carácter de la mercancía no depende de que la apropiación de sus cualidades útiles cueste al hombre mucho o poco trabajo” (Marx 32). Las características físicas y materiales de las cajas de comida polvoreada no tienen ningún efecto en el último destino de las empresas porque “quebraron en un abrir y cerrar de ojos” (Aira 30). Además, la comparación del destino del negocio con “un abrir y cerrar de ojos” subraya la noción que cualquier negocio podría caer casi instantáneamente como el de la comida polvoreada debido al mercado aunque se trata de productos vendibles. La caída tiene más que ver con el mundo de las otras empresas y la falta de demanda por comida de ese tipo que con los objetos en sí.

La cantidad de factores externos del destino del negocio demuestra que los mercados están en constante cambio bajo el capitalismo. Uno de los factores de la caída de esta empresa es la inmigración de los trabajadores al país para trabajar en la construcción del canal. Aira escribe, “Panamá fue país pionero en la fabricación de alimentos preparados en cajas listo para usar, debido a su alta población de trabajadores solteros que venían a ocuparse en el canal” (Aira 30). El negocio se

construye como resultado de oferta y demanda, porque los dueños del negocio ven un nicho económico en que pueden vender comida, pero no llevan su producto al mercado a tiempo. Este nicho económico pierde importancia casi inmediatamente junto con la aparición de las mujeres: “para entonces las mujeres de algún modo habían aparecido, y los obreros tuvieron esposas que les cocinaban alimentos frescos” (Aira 30). Un hecho simple de la inmigración tiene un efecto inmenso en las estadísticas que forman el ambiente económico. La rapidez con que se abrió y justo después se cerró el negocio y la dependencia de tantos factores del mercado subraya aún más la naturaleza inestable e impredecible del capitalismo panameño del año 1923.

La mercancía es omnipresente en la novela, y impregna hasta la percepción de Varamo quien ve todos los objetos como si fueran cajas de algo o productos de alguna fábrica. Cuando está en su casa embalsando animales como hace para su “hobby”, tiene que pensar en cómo uno hace los objetos. Su primer instinto es comparar un objeto con las formas omnipresentes del mundo capitalista—cajas de cartón en que se venden los productos. El narrador cuenta, “¿Pero cómo era un piano? Por supuesto, no tenía un modelo a mano, y carecía de memoria visual. Sospechaba que, como la mayoría de los artefactos, debía de consistir en cubos incrustados unos en otros. Aunque con eso no adelantaba nada, porque toda la cuestión estaba en cómo incrustarlos” (Aira 33). El pensamiento de Varamo que “la mayoría” de los objetos en el mundo están contruidos así demuestra su incapacidad para liberarse de las formas omnipresentes del sistema de productos encajonados. Su proceso creativo depende de las formas que existen alrededor de él, que tienen un efecto innegable en su arte.

Además, el objeto que trata de construir de cajas es un objeto de la cultura alta—un piano—y a través de esta comparación el texto sugiere que para Varamo no existen distinciones entre objetos de la clase baja y alta porque todos parecen que están hechos del mismo material. La omnipresencia de fabricas y cajas de cartón ha borrado las diferencias entre objetos y Varamo ve todo a través de este modo de pensar. Intenta construir algo de arte, o en este caso música, y su manera de pensar está demasiado contaminado de las formas de capitalismo. Sin embargo, el arte, que aquí tiene la forma de la poesía, lucha por su existencia en este mundo, adaptándose como pueda para sobrevivir.

El mercado negro es otra forma de capitalismo clandestino, sistema en el cual lo único que importa es la demanda. La presencia de este tipo de mercado se atribuye a los intereses personales de cada ciudadano: “Después de todo, en la sociedad moderna capitalista cada cual velaba por sus propios intereses, y el delito era la forma propia y natural de esa vigilia... La ley era sólo un regulador. Pero los intereses individuales se traducían en dinero” (Aira 95). La presentación del dinero como el medio en que se traducen los intereses de las personas aumenta aun más el poder que tiene el dinero sobre los que lo usan. Cigarro aparece como un participante típico del mercado negro. Varamo se pregunta por los papeles que tenía Cigarro en la construcción de las carreras de coches. Aira escribe, “Lo más probable era que eso significara que Cigarro había hecho copias clandestinas, para vendérselas a los corredores. No estaba fuera de su línea de negocios marginales” (Aira 81-82). Estos “negocios marginales” de Cigarro demuestran la fuerza con que el capitalismo funciona dentro y fuera del capitalismo oficial del gobierno.

No solamente los participantes típicos de este sistema clandestino como Cigarro tienen un rol en el mercado negro; también personas a quienes nadie sospecharía compran y venden dentro de los mercados—especialmente las mujeres Góngoras. La participación de las hermanas Góngoras en el mercado negro arroja luz sobre Colón como puerto internacional de comercio mientras ofrece un retrato completo de las personas que se aprovechan del sistema capitalista. Aira escribe que “las Góngoras encontraron su oportunidad [en] ese pequeño ‘nicho’ económico” de robar y después vender los palos de golf (Aira 92). Ellas aprovechan su estatus como discapacitadas para tener una ventaja competitiva en el capitalismo implacable de Colón de 1923. El procedimiento de adquirir los palos de golf se describe así: “el modo más seguro de realizar el contrabando era subir como visitante a un barco amarrado en los muelles de Colón, y bajar un rato después apoyándose en un «bastón» que no era otra cosa que un palo de golf” (Aira 92). Aquí los “bastones” reales que usa la hermana Góngora se confunden con la mercancía de palos de golf, demostrando cómo los productos penetran a cada acción diaria. Las acciones de ellas resultan en una proliferación de palos de golf en su casa, lo que Varamo nota inmediatamente: “de pronto lo captó: eran los palos de golf, que estaban por todas partes, en costosos sacos de cuero apoyados contra las paredes o los muebles, o bien sueltos. De hecho, había uno bajo la mesa” (Aira 91). El éxito de los esfuerzos se representa en la cantidad desbordante de los palos, apuntando a las distintas maneras en que se manifiestan las nociones de éxito en el mundo capitalista.

Los palos como productos no solamente hacen hincapié en las acciones inteligentes de las Góngoras sino también nos hacen ver Colón como ciudad

internacional—un punto de intercambio mundial. Aira escribe, “Los palos, por supuesto, no se producían en el país, por lo que hubo que importarlos” (Aira 92). La explotación de los productos importados como los palos no habría sido posible si Colón no hubiera sido un puerto internacional y mundial. La coexistencia del mercado negro junto con el mercado oficial subraya la naturaleza darwinista y competitiva del capitalismo. Tengan o no la sanción del gobierno oficial, los mercados seguirían sus propias leyes. El negocio de ellas le permite interactuar con miembros del comercio internacional: “Tampoco se quejaban del otro aspecto del negocio, el trato con los compradores, que las había hecho mantener casa abierta para caballeros extranjeros y personalidades locales, poniéndolas en contacto con la élite de la ciudad” (Aira 93). El hecho de que las Góngoras, dos mujeres ancianas, una de las tiene una sola pierna, también se aprovechen de las oportunidades capitalistas en la Panamá independiente enfatiza la idea que el capitalismo puede penetrar y corromper a todos.

El momento en que a los tres editores les interesa la idea de publicar una novela de Varamo marca la transformación de los libros a objetos de comercio—pero no como vemos en los casos de las cajas de comida polvoreada o los palos de golf. No se presenta la relación entre autor y escritura de acuerdo a la relación que tienen los trabajadores con sus productos según Marx—preocupados con la parte monetaria del negocio y alienados del producto mismo. El interés por parte de Aira está en otra cosa. Al hablar de los editores que le hablan a Varamo sobre “los maravillosos secretos matemáticas del comercio del libro” y “sus fluidas transformaciones de lo poco a lo mucho” se enfoca en cómo la literatura se vuelve producto (Aira 112-3).. El

lenguaje casi mágico de los editores, como “maravillosos secretos” y “transformaciones fluidas”, hace que veamos el capitalismo como algo que puede transformar a cualquier persona en alguien rico. Los editores representan una verdad esencial del capitalismo, porque les importa a ellos el lucro y las ganancias de la empresa de los libros y dirían cualquier cosa para obtener una ganancia. Esto resulta en la alienación completa de la obra: “Importaba la ilusión de trabajo; en el estadio actual del capitalismo, el trabajo iba rumbo al juego, y perdía necesidad” (Aira 111). Ellos tres hablan sobre el asunto como si el contenido de la obra no importara y sólo importara su estatus como producto para vender. De la misma manera, los editores muestran una preocupación con el título más que con lo que escribe Varamo y lo animan a escribir lo más rápido posible: “Le explicaron que escribir era muy fácil y se lo podía hacer muy rápido” (Aira 113). Los editores quieren transformar el libro en un producto eficaz, sin atribuir otro valor que el de un puro objeto de comercio. El poema resiste esto por ser canonizado y exitoso a la vez. Esta visión de los tres editores permite que Varamo vea la escritura como una forma de supervivencia. Le ofrecen \$200 pesos por su libro acabado—la cantidad justa del dinero que a él le falta por causa de los dos billetes falsos. El continuo entre estos momentos motiva y inspira el texto famoso y canonizado que escribe Varamo: *El canto del niño virgen*.

El continuo y las reiteraciones narrativas

Las repeticiones de momentos textuales en *Varamo* enfatizan y subrayan varios aspectos dentro de la novela. Hacen hincapié en las acciones, eventos o objetos que contienen un continuo entre ellos. Por ejemplo, los doscientos pesos que Varamo

recibe por su poema funcionan como el continuo con el momento al principio de la novela cuando se encuentra con dos billetes falso de cien pesos. La examinación de estas dos repeticiones de doscientos pesos constituye una reflexión sobre los dos tipos de trabajo que producen la paga—el trabajo con el gobierno que se puede clasificar como trabajo mecánico o servil y el trabajo de escribir una novela o poema propio que se puede clasificar como una obra creativa e independiente. La distinción entre los dos tipos de trabajo enfatiza el último como una manera mejor de ganar la vida, y presenta el trabajo creativo como alternativa real a otros tipos de trabajo dentro del mundo capitalista. Se presenta la literatura como manera válida de ganar la vida en los tiempos del capitalismo. Los libros están representados como cualquier otro producto o mercancía, pero se distinguen por ser creativos y duraderos—pueden tener efectos reales en el momento histórico mientras las otras mercancías no tendrían un efecto tan grande como aquello. El lugar del libro y del trabajo artístico en el mundo capitalista amplifica el poder del arte para sobrevivir.

Otro momento textual que se repite en *Varamo* es la compra y el abandono del dulce rojo que Varamo procura de las mujeres indígenas en la plaza. Este ejemplo de continuo subraya la manera en que el capitalismo y los productos o mercancías constituyen una parte integral y omnipresente en la naturaleza y la composición del país mientras siguen siendo algo ajeno y todavía no conocido. Esta tensión entre lo conocido y el capitalismo nuevo se desarrolla en el continuo entre los episodios del dulce rojo. El dulce se caracteriza inmediatamente como una mercancía no natural que se pega literalmente a Varamo y que causa problemas para él pero que a la vez forma parte de modo inextricable de su mano y la naturaleza del país. Aira escribe,

“De inmediato lo desenvolvió, se echó el papel al bolsillo para no ensuciar la acera, y sostuvo el pequeño cubo rojo con el índice y el pulgar de la mano derecha” (Aira 18). Antes de comprarlo, Varamo lo desenvuelve y lo toma en la mano. Mientras él trata de pagar el dulce, queda en pegado a sus dedos. La pegajosidad del dulce enfatiza cómo una mercancía puede llegar a definir al consumidor de ella; en este caso un producto del mundo capitalista literalmente pasa a formar parte de Varamo, el consumidor. También cuando él por fin se libera del dulce, se le queda la marca se queda en los dedos y la mano entera: “Se miró la mano, de la que separaba al máximo los dedos para evitar la pegajosidad: la tenía glaseada de rojo, brillante, como metida en un guante de vidrio” (Aira 25). La descripción de su mano como glaseada y de vidrio rojo llama la atención sobre la artificialidad del dulce y la manera en que el dulce transforma su propia mano en algo ajeno y no conocido. Aunque ya se ha liberado de él, el dulce ha dejado su marca; la mercancía tuvo un efecto innegable en su consumidor.

El lugar en que últimamente se deja el dulce también representa un comentario sobre el papel que tiene el capitalismo en la naturaleza del país. Para liberarse del dulce, Varamo lo dejó en la rama de un árbol: “estaba junto a un arbusto alto y pinchó el dulce en la punta de una de las ramas” (Aira 25). La descripción del dulce pegado en el árbol subraya la artificialidad del dulce mientras enfatiza la unión entre árbol y dulce, mezclando lo artificial y lo natural. De una manera similar al modo en que pasa a dejar una marca indeleble en Varamo mismo, definirá la naturaleza del país ahora que ocupa el espacio al lado del árbol. El dulce rojo “quedó como una especie de flor informe y carnosa, después de todo no tan ajena a las

posibilidades de la caprichosa naturaleza tropical” (Aira 25). La integración del dulce en la naturaleza tropical del país demuestra la manera en que los productos capitalistas ya están integrados al país hasta tal punto que es difícil distinguir entre cuál es la mercancía y cuál es la naturaleza. La metáfora del dulce rojo como una “flor informe y carnosa” subraya la dificultad de distinguirlo, sugiriendo que la frontera entre naturaleza y comercio ha llegado a ser borrosa y incierta. No solamente se mezcla el comercio con la naturaleza del país sino que también se privilegia por ser informe y carnoso—una parte única, brillante y distinta del árbol.

Este dulce rojo vuelve a ser prominente en la narrativa al final de la novela, cuando Varamo ve algunos pájaros comiendo el dulce en el árbol. La cualidad duradera del dulce no se desintegra en la naturaleza sino permanece debido a su carácter artificial. Varamo mira mientras los pájaros “balanceaban las cabezas blancas y le tiraban veloces picotazos, uno solo cada uno, a un grueso punto rojo pinchado en una rama. Era el dulce que él mismo había abandonado ahí esa tarde” (Aira 122). En este caso, Varamo ve el dulce como “un grueso punto rojo”—o sea, una parte no integrada exitosamente en la naturaleza. El comportamiento extraño de los pájaros se presenta como una interacción entre lo natural y lo comercial; los pájaros confrontan la mercancía con delicadeza en vez de violencia o desinterés. Varamo mira con extrañeza las acciones de ellos:

Le asombró la delicadeza con la que los pájaros trataban lo golosina. Un solo picotazo habría bastado para arrancar el dulce de la rama, pero ellos por lo visto se limitaban a picar un punto nada más, por consideración a los demás; era un comportamiento muy raro porque sólo lo habría explicado un instinto de la especie, y un hallazgo tan casual como el de ese dulce no podía producir las extensas cadenas intemporales del instinto. (Aira 122)

En vez de comerlo todo, los pájaros comparten el dulce entre ellos, demostrando una integración cuidadosa de la mercancía en el mundo natural. Varamo atribuye la manera en que ellos lo distribuyen a “un instinto de la especie” pero subraya como una mercancía va entrando poco a poco en la naturaleza, hasta que la mercancía literalmente forma parte de cada pájaro después de que ellos lo digieren. El continuo entre la venta del dulce, la integración del dulce en los dedos y la mano de Varamo, el dulce pegado en la rama del árbol, la integración como si fuera una flor exótica y después la distribución del dulce entre los sistemas digestivos de los pájaros subraya la inextricabilidad de las mercancías y el mundo comercial y de la naturaleza y el mundo natural.

Hay varios momentos autorreflexivos en el texto en que Varamo se acuerda de momentos anteriores, creando el efecto del día contenido en sí mismo. Los eventos de la plaza vuelven en la narrativa a través de la memoria de Varamo. La agencia que Aira atribuye a estos momentos claves que vuelven a la mente enfatiza la naturaleza cíclica de la novela y de los eventos. Varamo “se acordó del clarín que había oído un rato antes en la plaza. Debía de haber estado operando sobre su inconsciente todo el tiempo: era el imperativo autobiográfico del día” (Aira 40). El comentario que “debía haber estado operando sobre su inconsciente todo el tiempo” subraya la agencia que tienen los eventos anteriores en el texto y hace hincapié en la memoria como fuerza importante en la novela. A lo largo de *Varamo* el lenguaje figurativo y las observaciones del narrador acceden a un registro de fines y comienzos, generando los continuos y ofreciendo miradas distintas de los eventos. La evocación de imágenes simétricas y contenidas en sí mismas existe en varios momentos del texto: “A esa

hora, en los interiores, la luz se devoraba a sí misma. Eso también hacía ruido. El silencio creaba pequeños <antes> y <después> en las sucesiones de la luz. El ruido mismo hacía ruido, discreto y plegado” (Aira 29). Las imágenes de pliegues y los “antes” y “después” aparecen con frecuencia en la narración. La conclusión de la novela con la escritura del poema famoso no habría sido posible si Varamo no hubiera recibido los dos billetes falsos, provocando la narrativa y los eventos que tienen el efecto de comprimir la novela. El poema *El canto del niño virgen* trata de los eventos del día y cada momento tiene relevancia en la creación del texto. Esta técnica de Aira enfatiza las acciones diarias o cotidianas que parecen que no tienen ninguna importancia pero después vuelven a tener efectos reales y transformativos en la conciencia del autor y del personaje principal de la novela.

La escritura y el mundo de consumo

En *Varamo*, Aira mezcla aspectos del mundo comercial con la escritura, demostrando el vínculo entre ellos y la relación interdependiente. La conclusión de la novela con la producción del texto, *El canto del niño virgen*, ofrece un comentario sobre el valor del arte y de la literatura, lo cual sugiere que el dinero tiene un papel integral en la producción creativa aunque parezca que puede corromper la pureza literaria. En este caso el dinero es la fuerza que motiva la creación de la obra, debido al continuo entre el evento primero en que Varamo recibe los dos billetes falsos como sueldo para su trabajo con el gobierno de Panamá. Las otras formas de escritura en la novela—como la carta anónima que recibe la madre de Varamo, el papel que viene

con las ganancias del lotería y las notas del laboratorio que hace Varamo—son vinculadas al mundo comercial de alguna manera.

En un momento meta-textual del texto que se refiere a la producción misma de *Varamo*, el narrador discute la manera de narrar la historia en el indirecto libro, vinculándolo al dinero: “el contenido de la ansiedad de Varamo en las horas que precedieron a la escritura fue el dinero, y el método que nosotros adoptamos para transmitir su estado de ánimo fue el indirecto libre... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre” (Aira 66-7). El énfasis en el dinero de ser fuerza productiva para el personaje de Varamo subraya de una manera clara el vínculo entre el mundo comercial y la manera de pensar de Varamo, entre el dinero y el espacio del relato. Llama el dinero una “razón última” del mundo:

Así como éste es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie. Cada uno en su ámbito, indirecto libre y dinero son la causa que fluye sobre o bajo las demás causas. (Aira 66-7)

Aquí como en muchas obras suyas, Aira caracteriza el pensamiento creativo o automático como una fuerza que coexiste y sobrevive dentro del mundo del dinero. La caracterización del dinero aquí evoca la omnipresencia del capitalismo—se representa el dinero como algo que “fluye” bajo de todo, que existe “en lo profundo” pero también “en la superficie”. Además de esta referencia directa a la conexión entre el dinero y la escritura, hay ejemplos materiales en los eventos de *Varamo*.

Al comienzo de la novela, cuando el chofer da a Varamo un papel para su madre con las ganancias de la lotería, la escritura se presenta inmediatamente como algo vinculado con el dinero. La hoja de papel y el billete comparten un mismo espacio: “...vio que era un billete de un peso, desteñido, tan viejo y sobado que ya ni

siquiera se arrugaba, y, envolviéndolo, un papel, una hoja de cuaderno doblada en dos” (Aira 15). La hoja de cuaderno envuelve el peso y contiene información sobre las ganancias de la madre; es decir, el dinero necesita del papel para que Varamo y su madre entiendan el por qué de la circulación del peso. La hoja contiene “la jugada ganadora, seguida por las combinaciones que no habían acertado, más el balance de pérdidas y ganancias” (Aira 15). La escritura vincula el dinero con las acciones que provocan la ganancia. Sin embargo, como cualquier otra forma de escritura en *Varamo* y en la obra de Aira, son los resultados de un procedimiento y tienen su propia importancia: “Pero era un documento interesante, y habría dejado perplejo a un observador no iniciado” (Aira 16). La escritura, que está en código, está destinada no a un “observador no iniciado” sino a alguien que sabe descifrarla y entenderla. Además, tiene un código propio: “Por lo pronto, en el papel no había un solo número, pese a que se trataba de otra cosa. La prudencia hacía que estos hombres recurrieran a un código, y cada número era representado por una palabra” (Aira 16). Vemos aquí que inmediatamente las palabras y los números dependen en los unos de los otros para que tengan sentido. Una combinación en el comienzo del texto de estas dos partes fundamentales de la obra establece el tema del dinero y la escritura.

El anónimo que recibe la madre de Varamo también representa una forma de escritura ligada al mundo comercial. Cuando la madre de Varamo recibe el anónimo, se acuerda de un momento específico en que su madre intenta buscar un colchón que ha comprado en una tienda sin boleta. Esta falta de entendimiento sobre una transacción monetaria anterior provoca la situación en que el hombre “sugirió que no les iba a dar el colchón hasta que la presentaran y él pudiera ponerle el sello de

Entregado” (Aira 47). La mercancía depende de la escritura para que se pruebe la compra del colchón donde dominan el dinero a y los mercados. Así se vinculan la escritura y el comercio, porque hace falta probar las transacciones en el mundo capitalista en que el dinero y los mercados mandan. Más tarde, encuentra la boleta en la otra cara del papel del anónimo que recibe su madre: “Típico: había podido dar vuelta a la casa buscándola y no la habían encontrado, y ahora llegaba bajo esta forma siniestra” (Aira 48). Lo interesante es que asocia el papel con el mundo comercial precisamente lo que necesita para probar el hecho de que ha comprado el colchón, sugiriendo una asociación intrínseca entre el dinero y la escritura.

Otra forma de escritura también se ve como necesaria. Se trata de las notas del laboratorio con las que Varamo registra cada etapa del procedimiento de embalsamar los animales, son necesarias para su hobby. En este caso, se describe el acto de escribir como una parte integral al proceso de su arte y su hobby:

Justamente teniendo en cuenta los muchos pasos que era necesarios, y el orden en que había que darlos, así como la dosificación exacta de las sustancias que empleaba (ácidos en su mayoría), y contemplando la posibilidad de que le saliera bien, se había propuesto llevar un registro del experimento, para poder repetirlo. (Aira 36)

Una escritura mecánica y bien organizada mejora y depende de su arte—no podría repetir los embalsamientos si no hubiera escrito los pasos necesarios antes. En los primeros momentos en que el narrador nos presenta el hobby de Varamo, también explica la escritura que impregna la práctica. Las descripciones del procedimiento de notar cada acción vienen entrelazadas con las de las acciones mismas: “De modo de que tomó un papel en blanco, lo alisó sobre la mesa y le puso encima un lápiz. Y fue anotando con su elegante letra inglesa profesional cada pequeña cosa que hacía con el

pez, dejando un espacio entre nota y nota y además numerándolas, para aventar toda duda sobre el orden sucesivo” (Aira 37). Su “elegante letra inglesa profesional” evoca el concepto de trabajo mecánico y su atención a los detalles subraya que se concede al acto de notar “cada pequeña cosa”.

Aunque la forma de escribir y registrar las acciones y procesos de embalsamar no parezcan algo creativo o literario, Aira siempre presenta cada forma de escritura como algo creativo—ninguna forma de escribir sólo se clasificaría como mecánico o puramente técnico. Cada palabra escrita tiene un papel indispensable en las acciones de su autor, y la unión entre el arte y la escritura permite que después en el texto Varamo sea capaz de escribir el poema famoso. El proceso de escribir las notas del laboratorio también se presenta como una forma creativa y caótica de escribir aunque se clasifica este tipo de escritura como mecánico. Se mezcla el trabajo con la escritura, borrando la frontera entre ellos:

Como el trabajo lo obligó a mojarse las manos, y embadurnarse los dedos con los aceites resistentes que desprendía la bestezuela al ser apretada, el papel perdió su blancura y su calidad crujiente, y las líneas que siguieron a la primera tomaron direcciones erráticas, hacia abajo y hacia arriba, esquivando las manchas (Aira 37)

El papel queda literalmente afectado por el trabajo que hace Varamo, uniendo el producto final y el proceso de crear con la escritura y la documentación. Cuando las notas parecen que no van a tener ninguna importancia en la vida de Varamo porque las va a botar, incluye un momento en que la escritura aparece a los ojos de Varamo como si fuera objeto de adoración: “Lo arrojó al agua de la palangana, se secó las manos con la hoja de las notas, a falta de un trapo, pero después pensó que podía servirle de algo, de modo que la dobló ya se la metió en el bolsillo; tenía un respeto

supersticioso por todo lo que fuera papel” (Aira 40-1). Este “respeto supersticioso” aumenta la importancia que se da a la escritura a lo largo de la novela, sean cartas, notas del laboratorio o boletos.

Es de notar que las notas están representadas también como una parte necesaria del proceso creativo: “Se obligó a detenerse después de cada paso para tomar la nota correspondiente, y si esto cortaba el flujo de la inspiración, al menos aseguraba la replicación en el futuro” (Aira 38). La preocupación por el futuro y por la repetición imposible aumentan la unicidad de las experiencias que tiene Varamo, experiencias que últimamente le permite escribir su obra maestra *El canto del niño virgen*. Aquí Aira opone la inspiración auténtica con la replicación, subrayando las naturalezas opuestas de ellas. El narrador aprovecha este momento para hacer un comentario sobre la naturaleza de la documentación y el estado del autor durante el proceso de creación de una obra: “¿Pero se podía realmente dejar registrado todo lo que se hacía? Había mil cosas que quedaban fuera: el gesto, la posición, la fuerza de la mano, la cantidad exacta de ácido, el dibujo de cada corte y pliegue en la siempre cambiante materia viva, hasta la luz y el estado de ánimo, el apuro o el entusiasmo” (Aira 38). Esta cita hace hincapié en el momento de creación de una obra creativa, amplificando el rol de la inspiración y la inmediatez que produce la escritura o trabajo bueno.

La historia y el momento de creación de una obra

Mientras Aira presenta la escritura como cualquier otra forma de ganar la vida, también hace hincapié en la importancia y la perennidad de la literatura en la

historia desde el punto de vista de las posibilidades que ofrece para ganar la vida. La distingue de estas otras formas de hacer la vida por ser literaria y duradera—puede tener efectos reales en el momento histórico mientras las otras mercancías no tienen un efecto así. Aira aprovecha este momento textual para declarar que “el mérito no hay que buscarlo en la obra misma sino en su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró” (Aira 124). La distinción de literatura por tener efectos reales en la historia, o sea de ser una labor que a la vez abarca el momento histórico y tiene efectos en él, se define como característica airana. En sus obras, también en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, subraya el hecho de que cada forma de escritura sea válida.

Aira sugiere que debiéramos entender la relación entre el texto y el mundo en términos parecidos a los que propone Edward Saïd cuando habla de la concepción de “la mundanería”. En su obra “The World, the Text, and the Critic,” Saïd explora la relación interdependiente y complicada entre el texto literario, las circunstancias socio-históricas en que se engendra (la cualidad de “mundanería”) y la crítica. Propone que los textos tienen maneras de existir que siempre están “enmeshed in circumstance, time, place and society—in short, they are in the world, and hence are worldly” (Saïd 3). Esta cualidad de ser mundial contrasta con la lectura de un texto que ignora la situación de su propia producción literaria y que enfoca en el texto aislado. En *Varamo*, la mundanería figura de manera muy prominente porque es una obra que trata de las circunstancias en que un “poema famoso” es compuesto y escrito. El énfasis que da Aira a todas las fuerzas exteriores que tienen un efecto innegable en el arte de Varamo subraya el papel de la mundanería en la concepción

airana de la literatura y la escritura. Se caracteriza ese tipo de lectura como cargado de “the brute empirical realities out of which it emerged” y por lo tanto cualquier reducción de un texto solamente a estas circunstancias sería un error grave (Saïd 5). Aira suscribe a esta idea y subraya la importancia de las circunstancias en que un texto es escrito, y enfatizando “su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró”. Aira escribe sobre los orígenes del arte, concluyendo que “Si el tiempo histórico nos hace vivir en lo nuevo, el relato que pretende dar cuenta del origen de la obra de arte, es decir la innovación, deja de ser un relato: es una nueva realidad, y a su vez la misma de siempre y de todos” (Aira 124). Los vínculos entre la realidad y la escritura hacen hincapié en la capacidad del arte y de la literatura para sobrevivir en cada situación. La escritura en las obras de Aira literalmente da vida a sus protagonistas, como hemos visto en el caso de Varamo, quien depende de los doscientos pesos de compensación por el poema, *El canto del niño virgen*, para que pueda seguir viviendo sin preocuparse por ser castigado por tener los dos billetes falsos de cien pesos.

2: La función de la escritura y el arte en *Un episodio en la vida del pintor viajero*

De una manera semejante a *Varamo*, *Un episodio en la vida del pintor viajero* enfatiza las preocupaciones por parte del artista con respecto a su posibilidad de ganar dinero con su profesión y de este modo cuestiona la distinción entre calidad y cantidad en la vida del artista. Plantea las siguientes preguntas: ¿es mejor escribir unas pocas obras y así asegurarse de que sean de buena calidad? o, ¿es preferible producir una gran cantidad y así ganar más dinero? La obra de Aira en general pone en juego esta posibilidad de hacer ambos a la vez, subrayando el rol que tiene el arte y la literatura en la vida diaria. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira explora este fenómeno a través de su representación del éxito que ha tenido la figura real y histórica de Johan Moritz Rugendas; entrelaza menciones del éxito comercial con declaraciones sobre la alta calidad y fama de su arte. Es decir, Aira quisiera ver cómo la representación de un pintor europeo en el siglo XIX que enfrente los mismos problemas que hoy día puede enfrentar todo tipo de artista subraya el hecho que el mercado y el mundo comercial siempre han existido como fuerza integral a la producción literaria y artística. En aquel período el arte sobrevive igual que hoy.

En *Varamo*, el mundo de productos se mezcla de una manera constante con el mundo natural, pero en *Un episodio en la vida del pintor viajero* hay un énfasis en el efecto que los seres humanos tienen en ella sólo debido a su presencia. A lo largo de esta novela, Aira explora la representación de formas distintas, relacionados con la

escritura, las notas, la fotografía y la pintura. Aira presenta varias posibilidades de la función del arte y de la escritura—las presenta como una manera real de procesar un evento traumático y de entenderlo. Las cartas de Johan después de su accidente ocupan un rol sumamente importante en su capacidad para volver a arte y a su pintura y así hacerse artista de nuevo. Su escritura personal también refleja aspectos reveladores de quién Rugendas es como personaje, demostrando su naturaleza detallista y precisa como mucho de los protagonistas de Aira y la figura recurrente del Sabio Loco. En el contexto de la cuestión de la relación entre autor y obra, se explora la posibilidad de reconstruir eventos utilizando la escritura de alguien—un tema presente también en *Varamo*. Como el texto *Varamo*, la novela corta *Un episodio en la vida del pintor viajero* presenta una “fuga hacia delante” debido al continuo entre momentos y historias, y hace hincapié en aspectos de la vida de Rugendas, particularmente la historia familiar de pintores de guerra en la familia Rugendas.

El comercio y la profesión del artista

La figura de Johan Moritz Rugendas existe en un mundo colmado de comercio y mercados aunque vive en el siglo XIX. Su personaje llama la atención al rol fundamental que tiene el dinero en la vida de un artista que piensa ganar la vida a través de la producción de su arte. Su éxito se caracteriza por de lo comercial, como los productos que exhiben su arte y las cantidades grandes de arte que ha producido. En la presentación inicial de Johan, Aira acede un registro de términos económicos que tiene que ver con los mercados y la demanda. Aira discute problemas fundamentales de ese proceso con la mención del libro famoso de Rugendas, *Voyage*

Pittoresque fans le Brésil, también enfrentando la cuestión de quien es nombrado como el autor verdadero del texto.

El dinero funciona como fuerza real y poderosa en la vida de Rugendas porque determina su fama y justifica el viaje que hace a la Argentina y su labor como pintor. Inmediatamente se presenta “el gran Rugendas” como alguien que ha tenido éxito en su profesión en el primer párrafo de la novela. La descripción del trabajo y de las obras de Rugendas viene junta y entrelazada con menciones de la fama y del dinero. Se representa el talento de él con pocas palabras y justo después introduce el elemento de dinero y el éxito comercial que sus obras han tenido:

Sus trabajos eran eminentemente compresibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía. De esta comprensión emanaba su reproducción; no sólo su único libro publicado había sido un éxito de librerías en toda Europa, sino que los grabados que ilustraban su *Voyage Pittoresque fans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar vajilla de porcelana de la manufactura de Sèvres. (Aira 17)

Demuestra el éxito de sus pinturas y la realidad de su trabajo a través del mercado y las maneras distintas en que su arte ha sido comercializado y distribuido. La gama amplia de productos que llevan la imagen de sus pinturas—“la fabricación de papeles murales” hasta la “porcelana de la manufactura de Sèvres”—hace hincapié en los elementos monetarios que dirigen la vida de Rugendas. Sugiere que la distribución de productos es la única manera de medir el éxito de un artista o un pintor.

La elección de Johan Moritz Rugendas, un pintor que realmente vivió en el siglo XIX, es sumamente interesante porque es una manera no sólo de dar cuenta de la contribución de una figura histórica al mundo artístico por la calidad de su arte sino también reconocer a uno de los pintores más prolíficos de su tiempo. El mundo de mercados y productos entiende el éxito artístico en términos de cantidades y números

en vez de valores relevadores sólo por su estética. Se clasifica el éxito de Rugendas en función de los cuadros que produce en su vida, en una comentario en paréntesis: “(Su catálogo incompleto enumera 3353 obras entre óleos, acuarelas y dibujos)” (Aira 10). La cantidad grande de obras se traduce a un símbolo de éxito en el mercado porque se entiende que también son de alta calidad para ser vendidos. La mera cantidad de obras figura como apoyo o prueba del éxito por su posición entre paréntesis, como algo para reafirmar el éxito.

Cuando Aira hace la descripción inicial de Rugendas y su escuela particular de pintura, lo hace en términos de los mercados. La descripción de Humboldt, el pintor que empezó el género de pintura que hace Rugendas, se presenta en términos vinculados al comercio y a la demanda de una escuela de pintura—el primer hecho revelado sobre él es que había formado un mercado nuevo: “apelaba al interés del público europeo por estas regiones aún mal conocidas, y le daba un mercado a la producción de los pintores viajeros” (Aira 12). Se presenta esta escuela de pintura como un ideal alternativo para Rugendas, quien se encuentra sin trabajo después del final de las guerras, habiendo tenido el oficio de pintor de batallas. La transición de los mercados refleja los cambios más grandes en la sociedad. La naturaleza incierta de lo que está de moda para pintar y también para comprar y vender hace que se complique la relación entre el artista, el dinero, la profesión y los mercados.

La necesidad de mantener un mercado para que haya trabajo para los artistas crea una ansiedad en los que han elegido el arte para su profesión. Sus preocupaciones de perder la profesión debido a cambios inesperados en el mercado se manifiestan en la novela y en sus pensamientos: “¿Quién le aseguraba que el arte

fisiológico de la naturaleza no pasaría de moda, dejándolo aislado como un náufrago en medio de una belleza inútil y hostil?” (Aira 23). La profesión de pintor le permite al artista estar entre los otros seres humanos y la naturaleza; el trabajo que le corresponde hacer en las Américas es documentar lo que otros no tienen la posibilidad de ver porque no pueden viajar como él. Sin embargo, el miedo de que la falta de trabajo lo lleva a sentirse asilado rodeado de una “belleza inútil y hostil”, lo que reafirma el lugar precario del artista y de la profesión. La preocupación de que su profesión pudiera pasar de moda también subraya el papel integral que el dinero tiene en la vida de Rugendas y en la vida de cualquier artista. Mientras el arte seguirá siendo importante, la posibilidad de ganar la vida a través de la creación del arte establece una tensión entre los productos y las obras que producen los artistas. Aira presenta el arte como manera de ganar la vida que es totalmente incierta. Comenta que los mercados están en cambio constante, por la razón que se adaptan a la demanda y a los deseos de los consumidores. La necesidad de ganar la vida y de poder sostenerse figura como una presión social ya que el arte que depende tanto de los cambios en el mercado: “Se preguntaba si sería capaz de hacerse cargo de su vida, de ganarse el sustento con su trabajo, es decir su arte, si podría hacer lo que hacían todos...” (Aira 22). Aquí la ansiedad de su profesión pasa a sumir la forma de: ¿“Sería capaz” de vivir la vida como cualquier otra persona? Con eso, vemos que el dinero ocupa un rol en el mundo social también. La función que desempeña es tan importante que cada persona se define en relación a su profesión y la capacidad que tiene para sostenerse. Los que no puedan ubicarse de acuerdo a la lógica de los

mercados quedan marginalizados de los otros, percepción que aumenta aún más la ansiedad sentida por Johan.

Las observaciones y pensamientos de Rugendas sobre su libro publicado famoso, *Voyage Pittoresque fans le Brésil*, también se relaciona con el mundo comercial y sugiere un comentario sobre la acreditación, la fama, y el papel de la escritura junto con el arte. Al mismo tiempo, las menciones de su libro hacen resaltar el asunto de la reproducción artística y las formas distintas del arte. Sin embargo, la pasión que tiene Rugendas por su arte choca con el desafío de la producción y fama de su libro. Aprendemos que está en juego la autoridad del libro como problema fundamental: “Su libro *Voyage Pittoresque fans le Brésil*, pilar de su extensa fama europea, que en realidad había sido escrito por otro, por el periodista y crítico de arte francés Víctor Aimé Huber (1800-1869), basándose en las notas manuscritas de Rugendas” (Aira 54). De ahí emerge la distinción entre varias formas de escritura y la problemática de la autoridad. Toda la fama ahora se atribuye a Huber, que fue acreditado como autor del libro publicado, sin mención del papel integral que tenían las notas de Rugendas en el producto final. Rugendas se da cuenta de esto mientras está en la Argentina:

Lo que no le había resultado para nada especial en su momento, ahora empezaba a resultarle extrañísimo, y se preguntaba cómo había podido prestarse a la maniobra. Que un libro firmado por X fuera en realidad escrito por Y, ¿no era aberrante? Si había aceptado que le causó todo el proceso de la edición, que en un libro de esa naturaleza era la mar de complicado. (Aira 54)

La caracterización de este proceso como “aberrante” demuestra una actitud firme y digna sobre la autoridad y el arte. Se presenta una visión de los libros que abarca cada actor en el proceso de producción y creación del libro, pero que nos hace ver que sólo

algunos de los actores principales reciben el estatus de autor. Al mismo tiempo, vemos que Rugendas también reconoce el papel que tenía el dinero en la producción: “Eran tantas las habilidades necesarias, desde la financiación del proyecto al coloreado de las láminas, que la redacción del texto parecía un detalle entre otros” (Aira 54). De nuevo, la descripción de cada etapa de publicación del libro subraya los procesos múltiples que se juntan para crear y publicar un libro que al final solo tendrá algunos nombre atribuidos.

Las partes escritas que vienen de las notas de Rugendas fueron compuestas “bajo la excusa de estar llenando una función puramente técnica, la redacción ordenada en frases de los balbuceos inconexos de la documentación hablada” (Aira 54). Aira representa la escritura siempre como una fuerza creativa a pesar de que esté disfrazada como algo “puramente técnico,” pues siempre tendrá algo de su autor o creador. El principio que establece es que ningún tipo de escritura se puede clasificar como algo puramente mecánico no importa su forma. De manera semejante al registro de cada acción realizada en el procedimiento de embalsar los animales en *Varamo*, cada forma de escritura contiene en sí misma un aspecto creativo—una fuerza que nace de la necesidad de la supervivencia. Rugendas se da cuenta de esta verdad y se siente indignado por haber permitido la adaptación de sus notas por alguien que no sea él mismo. Enfatiza esto aun más a través de las exclamaciones internas de Rugendas sobre la distinción arbitraria entre escritura técnica y creativa: “¡Pero todo era documentación! ¡Esa era el principio y el fin de juego!” (Aira 54). Los comentarios de él hacen hincapié en la importancia de la escritura a lo largo de la novela. Hace que cada forma de escritura sea valorada por ser una manifestación

creativa de alguien y que puede servir y ayudar en maneras reales y importantes a su autor.

Junto con el asunto del dinero, en la conclusión de *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el amigo de Rugendas que le acompaña, Krause, medita sobre los sistemas de compensación omnipresentes en la sociedad suya que se supone no existen en la de los indios. Los indios representan lo opuesto de la sociedad a que Krause ya está acostumbrado—la sociedad que se base en transacciones monetarias y sociales. El mundo de transacciones, deuda y crédito financiero, se ha extendido hasta la mentalidad de Krause sobre cómo funciona toda situación social: “A Krause todo esto lo llevaba a una conclusión casi tan asombrosa como la del asesino inocente: que los indios no eran compensatorios” (Aira 78). Esta conclusión “asombrosa” que representa a los indios como salvajes pero también como un grupo de personas distintas, le da una perspectiva liberadora a Krause en su entendimiento de los sistemas compensatorios. Así se explica su creencia:

...que cada defecto físico, aun menor, aun inevitable, como las pequeñas decadencias imperceptibles que va infligiendo la vejez, necesitan una compensación, y ésta se da en la forma de inteligencia, sabiduría, experiencia, talento, saber actuar, don de gentes, poder, dinero, etcétera. (Aira 78)

Esta manera de pensar también tiene efecto en la manera en que vemos a Rugendas después de su accidente horrible, porque según este sistema será compensado de otra manera en la vida—supuestamente mediante el talento artístico. El dinero afecta la vida de cada persona a través de su carencia y el deseo constante de obtener más y más dinero. Esta forma de entender la realidad se representa como algo que está omnipresente también: “Aun así, no podía evitar, por civilizado, estar en el sistema de la compensación” (Aira 78). Krause ve a los indios como una civilización menos

desarrollada debido a la falta de sistemas de compensación, profesiones y dinero circulante: “Los indios no necesitaban compensación alguna, y sin necesidad siquiera de ser apuestos y elegantes podían permitirse también ser perfectamente brutos y desagradables” (Aira 79). Este encuentro con el otro hace que vea aspectos de su propio ser que no hubiera visto antes. Aira añade al final: “Qué lección para él!” (Aira 79). Esta observación prolongada de Krause refleja las premisas de una sociedad en que el arte está ligado intrínsecamente al mundo compensatorio y comercial. Se destaca esta diferencia mediante el mundo de los indios con que nos enfrentamos a lo largo de la novela, pero la vemos específicamente al final con el episodio que pinta Rugendas.

La documentación de la naturaleza

Aira utiliza este momento también para meditar sobre la documentación de la naturaleza y la relevancia de cada observación o nota sobre ella. El propósito del viaje a las Américas de Krause y Rugendas parece sencillo—documentar lo que hacen y ven. Sin embargo, Aira se aprovecha de este propósito para investigar la noción de la documentación objetiva y la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Propone que la naturaleza cambia debido a la presencia de otro ser que está viéndola: “La Naturaleza misma, afectada a priori por el procedimiento, ya era documentación. No había datos inconexos” (Aira 54). La inexistencia de información irrelevante sugiere una concepción holística del mundo y una marca fija que tiene el hombre en el momento en que se pone a observar fenómenos naturales. La naturaleza está afectada “a priori” por cada acción humana, porque el hombre no tiene otra manera de ver y

documentar la naturaleza sino a través de su propia percepción. El efecto que los seres humanos tienen en la naturaleza está subrayado repetidas veces por Aira:

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 ortográfico era el laboratorio de formas y colores. (Aira 22)

El pintor aparece como alguien que tiene la capacidad de transformar la naturaleza en algo que se puede entender y de apreciar a los seres humanos. Vemos que cada confrontación entre la naturaleza y los seres humanos está inevitablemente marcada por la perspectiva humana, que tiene un efecto evidente y permanente en la pureza natural inmediatamente. El empleo del término “laboratorio” también sugiere una dominación o control eventual del mundo natural por los seres humanos, o por lo menos un deseo por parte del ser humano de poder controlar la naturaleza salvaje y hostil de las Américas y de la Argentina.

Aira continúa su exploración del proceso de crear un arte que se ocupe de la naturaleza como objeto cuando cuestiona aún más el rol que tiene el pintor como mediador de la naturaleza. El narrador comenta que en el futuro, un fotógrafo tendrá el mismo trabajo que le corresponde a Rugendas como pintor: “Su misión era la que cien años después habría cumplido un fotógrafo: documentar gráficamente los hallazgos que hiciera y los paisajes que atravesaran” (Aira 8). Esta descripción simple de lo que hace Rugendas omite el efecto que inevitablemente tendrá la percepción y las experiencias propias de él en su representación de “los hallazgos que hiciera y los paisajes que atravesaran”. El asunto de documentar se presenta inicialmente como cosa fácil de hacer pero luego se complica más con el énfasis que Aira da a la

experiencia única de cada persona. También surge el cuestionamiento de la relación entre obra y artista, y si es posible representar algo de una manera objetiva sin afectarlo con la percepción propia. Con su yuxtaposición del trabajo de un pintor viajero y un fotógrafo, Aira hace que el lector medite sobre las distinciones entre ellos. Propone que la documentación sin prejuicios o parcialidad es imposible.

También se cuestiona el tipo de experiencias que ciertos modos de arte pueden y no pueden representar. Rugendas explora los límites de su propio arte cuando presenta un momento único que resiste la posibilidad de ser documentado: “Un prado verde, envuelto de pronto en una nube zumbona, y un instante después, nada. ¿Eso podía ser objeto de la pintura? No. Quizás de una pintura en acción” (Aira 34). El reconocimiento de que su arte no pueda representar un fenómeno fielmente o bastante bien también desestabiliza la posibilidad de representar algo verdaderamente utilizando la pintura. Las formas distintas de representación incluyen hasta la escritura. Aira confronta esta realidad al hacer que el narrador comente sobre el libro de Rugendas, *Voyage Pittoresque dans le Brésil* junto con la investigación que produce Rugendas: aclarar quién fue el verdadero creador responsable por el libro. Esta exploración subraya la frontera borrosa entre la escritura y la pintura, clasificando las dos como formas de documentación de la naturaleza.

El accidente que le pasa a Rugendas como momento culminante une las fuerzas naturales y humanas presentes en la novela, caracterizando la relación entre la naturaleza y los seres humanos como violenta y abrupta. Escribe: “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 41). La violencia del encuentro con el rayo

se presenta como un evento inevitable debido a las acciones de los seres humanos en la novela, quienes intentan cruzar la tierra hostil y difícil de las pampas argentinas a pesar de estar consciente de los riesgos grandes. Los encuentros constantes entre los seres humanos y la naturaleza cuestionan nuestra relación con el mundo natural y la posibilidad de controlarlo o protegerlo.

La función de la escritura

La escritura de tantas cartas a varios personajes en la novela por Rugendas enfatiza aún más el papel integral que tiene la escritura en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Se presenta como el medio más eficaz y productivo para explorar y triunfar sobre el accidente horrible que desfigura a Rugendas. Johan utiliza la escritura y también el arte y la pintura para meditar sobre sí mismo y su propia condición. Mediante este proceso, entiende y investiga el trauma dentro de las cartas:

Debía asimilar lo que había pasado, y tratar de encontrar un camino aceptable para el futuro. La escena de estos debates internos fue la correspondencia, a la que se dedicó largamente. Con su letra pequeña y apretada, llenaba páginas y más páginas (Aira 49).

La cantidad de páginas dedicadas a la exploración de sus pensamientos y su escritura le permite procesar la realidad de su situación terrible. Los “debates internos” tienen resultados positivos para el personaje de Johan. Las cartas permiten que se asimile y encuentre “un camino aceptable para el futuro”—o sea, una manera de enfrentarse con la realidad de su accidente y su vida de ahora y adelante. Aquí la escritura se presenta como una “fuga hacia adelante” que experimenta Rugendas cuando se siente conectado con su propia obra.

Este hecho subraya la importancia que tiene la escritura en la supervivencia del personaje de Rugendas porque la documentación de su vida que él mismo hace esencial en su vida. Descubrimos que siempre ha escrito muchas cartas: “Toda su vida fue un prolífico autor epistolar. Era claro, ordenado, explícito, detallista. No se le escapaba nada” (Aira 49). De nuevo surge la distinción entre la escritura creativa y la escritura mecánica y puramente técnica—las dos formas de escribir se mezclan hasta tal punto que no se puede distinguir ellas, sugiriendo que son lo mismo. Ser “ordenando, explícito” y “detallista” aparece como característica que define el personaje de Rugendas, como se ve en los comentarios anteriores sobre la adaptación de sus notas por el periodista francés en su libro famoso, *Voyage Pittoresque fans le Brésil*. Aira presenta la escritura no solamente como forma de ganar la vida sino también como algo mediante el cual se parece entender y documentar la vida—un proceso necesario y humano que permite un entendimiento profundo de uno mismo y de sus condiciones de la vida.

Se puede observar la naturaleza detallada de la escritura de Rugendas cuando menciona la posibilidad de recrear cada momento de su vida entera a través de las cartas escritas: “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” (Aira 49). La capacidad para capturar la vida a través de la escritura también evoca el poema famoso del protagonista de *Varamo*, porque se trata de nuevo de un texto que es reconstruida a través de los hechos y eventos documentados en el poema famoso, *El*

canto del niño virgen. La idea de la reconstrucción de los eventos de un texto hace eco en la obra de Aira y también dentro de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Ofrece una idea más sobre la relación entre documentación y la realidad de la vida. Dice el narrador: “El tesoro epistolar de Rugendas revela una vida sin secretos, y no obstante misteriosa” (Aira 49). Esta cita aumenta la tensión entre la fidelidad de representaciones escritas—sugiriendo que quizás las experiencias de la vida no puedan estar representadas perfectamente a través de la escritura, pero la escritura sigue siendo sumamente importante en la vida de cada persona.

No solamente la escritura ayuda a Rugendas a procesar y enfrentarse con su accidente; la pintura también se ofrece como descanso o distracción de la realidad de su vida. La inspiración que el arte y la pintura da a Rugendas le permite disfrutar de su profesión:

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... Todo lo que se dibujaba en ese presente explosivo era material para futuras composiciones. (Aira 70-1)

La pintura le da algo para llenar el futuro incierto, algo que antes a Rugendas le preocupaba mucho. El lenguaje con que Aira describe la manera de dibujar de Rugendas subraya la pasión y emoción con que él crea su arte. El movimiento de lanzar “el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída” presenta el proceso creativo como una fuerza que literalmente domina el cuerpo. Esta sumisión total de Johan a su arte marca un momento importante para el crecimiento de su personaje. Esto demuestra el poder del arte y la importancia de encontrar una pasión

artística para el personaje de Rugendas. El arte aquí también funciona como un elemento de supervivencia porque permite que triunfe sobre su accidente y su cara deformada. El arte funciona como una distracción de la realidad dolorosa de él. Vemos que la escritura también funciona como alivio para él en su tiempo de angustia y dolor, ya que el acto de exponer los pensamientos y las experiencias a través de la escritura ayuda y mejora la calidad de la vida.

El continuo, los fines y los comienzos

También hay un tema recurrente con relación a la falta de comienzos y fines en la obra de César Aira. Como en *Varamo*, Aira crea un continuo entre momentos de una tradición familiar en que vemos varias generaciones de pintores de batallas. El narrador explica que Johan Rugendas era “hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores de género; un antepasado suyo, Georg Philip Rugendas, fue famoso por sus cuadros de batallas” (Aira 7). El hecho de ser de una familia de pintor de batallas se ve de nuevo en la conclusión de *Un episodio en la vida del pintor viajero* cuando pasa de documentar la naturaleza a documentar las batallas de los indios, como si estuviera conectándose con sus ascendientes. Esta transición a la profesión de sus parientes marca un cambio profundo en el personaje de Rugendas. Se presenta la profesión de su bisabuelo como algo de fuerza motriz que hace que él cambie la profesión de ser relojero a pintor de batallas. Explica que “su bisabuelo, Georg Philip Rugendas (1666-1724) fue el iniciador de la dinastía de pintores. Lo hizo por haber perdido en su juventud la mano derecha; la mutilación lo incapacitó para el oficio de relojero” (Aira 8). Como Johan Rugendas, su bisabuelo tiene que cambiar su profesión debido

a un accidente y las demandas del mercado. Aquí de nuevo vemos cómo el capitalismo y las tendencias de los movimientos imprevisibles de los mercados afectan a los personajes en la obra de César Aira. Dice que “se especializó en la representación de batallas, y tuvo un formidable éxito derivado de la precisión sobrenatural de su dibujo, derivada ésta de su formación de relojero y del uso de la mano izquierda” (Aira 8). Su bisabuelo se adapta a la situación como Johan se adaptará a su accidente; el bisabuelo además utiliza gracias a una destreza que adquiere a través de su aprendizaje como relojero. Aunque tenía que cambiarse de profesión, tiene éxito en sus pinturas y tiene una “precisión sobrenatural” para dibujar.

Sin embargo, esta tradición de ser pintor de batallas parece que acaba con Johan: “Pues bien, después de Napoleón se abrió en Europa el “siglo de paz” en el que debió languidecer necesariamente la rama del oficio en que se había especializado la familia. El joven Johan Moritz, un adolescente en la época de Waterloo, debió reconvertirse sobre la marcha” (Aira 9). La llegada de un tiempo de paz afecta al mercado del que todo la familia depende. La ausencia de batallas que puedan servir como escenas para pintar resulta en un vacío, ya que la familia ahora se encuentra sin objeto. De la misma manera que su bisabuelo tenía que cambiar de profesión debido a una ocurrencia inesperada y imprevisible, él también tiene que adaptarse para ganar la vida. Este cambio de profesión impulsa la trama de *Un episodio en la vida del pintor viajero* y es la razón principal del viaje a las Américas y especialmente su visita breve pero impactante a la Argentina.

Mientras el mercado y la demanda obligan a Rugendas a cambiar su profesión, pasando a ser pintor viajero de la naturaleza, la novela termina con el continuo de la tradición familiar ya que Rugendas está pintando y documentando las batallas de los indios en el campo chileno con Krause. Se describe la situación de seguir las batallas entre los indios como algo que “Era demasiado bueno para no dibujarlo” (Aira 67). La emoción de Rugendas de pintar escenas de guerra o de batallas evoca su historia familiar en que ha redescubierto la tradición de su familia de pintores de batallas. Con la mantilla puesta y después del accidente del rayo, el narrador describe la situación emocional de Rugendas:

Nunca había visto mejor. En lo profundo de su noche mantilla el pinchazo de aguja que era su pupila lo despertaba al panorama del día claro... Y al salir del valle (suerte de principiantes) pudieron ver una partida de un centenar de indios escabulléndose hacia el norte, seguramente rumbo a alguna de las fincas desguarnecidas de la zona. Ahí también tomaron apuntes; Rugendas llenó cinco hojas antes de que ese grupo se perdiera de vista. (Aira 68)

La producción de tantas páginas de notas por parte de Rugendas también demuestra la felicidad, la emoción y la pasión que tiene por su arte y por la tradición de su familia. Termina tan contento y satisfecho con su profesión al final de la novela, hasta tal punto que él se olvida de su accidente y la condición de su cara—probando y demostrando la función del arte como fuerza de supervivencia.

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, la falta de fines y comienzos hace hincapié en el procedimiento de hacer el arte. Se describe la ruta que van a seguir mientras viajan por la Argentina:

Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde

apareciera al fin algo que desviara a su lápiz, que lo obligaba a crear un nuevo procedimiento. (Aira 29)

La atracción que tiene esta parte de Argentina para Rugendas es el “centro imposible” de la línea entre Buenos Aires y la cordillera de Chile. El deseo de un desafío ocurre después en la novela cuando tiene su accidente con los rayos y el caballo. La búsqueda del centro imposible evoca el tema de la supervivencia del arte y la continuación de la creación de literatura y todas las formas del arte, enfocándose en el proceso y no en el producto final.

Se evoca el tema de la repetición o re-experiencia cuando imagina un viaje de vuelta a las Américas y ya lo piensa con nostalgia y ternura: “Pero quizás algún día desandaría todos sus pasos en América (era una idea poética que se le ocurría en ese momento), volvería a ver todo lo que ahora veía, a pronunciar todas las palabras que ahora pronunciaba, y a encontrar las caras sonrientes antes que estaba viendo” (Aira 29). El deseo de revivir una experiencia cristaliza aún más la importancia del proceso en la obra de Aira y no solamente los resultados finales. Aumenta la imagen de repetición o reflexión cuando emplea la metáfora de “ver este segundo viaje como la otra ala de una gran mariposa espejada” (Aira 29). La evocación de una mariposa de espejos es una imagen fuerte e interesante que también se relaciona con el tema de la naturaleza en el impulso de continuo en la novela.

Se nota un continuo de nuevo entre la pintura, el dibujo y la escritura en el libro famoso de Rugendas. Se describe la mezcla de imágenes y escritura en sus propios papeles: “Dibujo y escritura se confundían en sus papeles; quedaba para más adelante la elaboración de esas experiencias en cuadros y grabados... El círculo se cerraba con la inserción de esos grabados en un libro, envueltos en el texto” (Aira

17). Esta cita evoca los fines y comienzos que *Un episodio en la vida del pintor viajero* produce a lo largo del texto y que figuran de manera prominente en la obra de Aira. La falta de fines y comienzos también aparece en el proceso de la pintura misma para Rugendas. Todo se repite para crear una pintura así: “Rugendas descubrió en este momento una característica del procedimiento que hasta entonces le había pasado desapercibida. Y era que el procedimiento fisonómico operaba con repeticiones: los fragmentos se reproducían tal cual” (Aira 47). De nuevo, este énfasis en las repeticiones se establece como gran tema en los procesos creativos, evocando el proceso de escribir de Aira, quien describe sus cuentos como narraciones que crean a sí mismas. La creación de un procedimiento automático es precisamente lo que hace Aira, y lo que permite que el arte siga siendo producido.

3: El Sabio Loco y ansiedad del empleo en *El congreso de literatura*

El congreso de literatura se destaca entre los textos que hemos visto por la manera en que trata al autor—el personaje principal que se llama César Aira y que es traductor y escritor. Mientras *Varamo* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* tienen personajes como trabajadores del gobierno, embalsamadores, relojeros y pintores, el personaje de César se acerca más a la figura de César Aira mismo como autor. Aira hace un juego constante, insertándose a sí mismo en la narrativa y haciendo comentarios sobre la escritura y la figura del autor.

La figura del Sabio Loco en los tres textos

La figura del Sabio Loco existe en gran parte de la obra de Aira, pues en general son las personajes principales que ocupan este rol. En *El congreso de literatura* entendemos la figura como un científico actual mientras en *Varamo* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* se nos presente la figura como un innovador o creador. La figura del bufón o del loco sabio existe en muchas tradiciones literarias pero Aira forma parte de esta tradición y hace que su versión del Sabio Loco tenga más que ver con una búsqueda constante de conocimiento y un deseo de crear y inventar obras. Subraya la importancia del espacio de un “laboratorio” de los Sabios Locos, un lugar que permite pensamiento y escritura automática sin molestias. Los Sabios Locos están siempre en búsqueda de más conocimiento, dependen mucho de

su obra y el proceso de hacer su obra, ya sea pintura o escritura, y siempre abundan en idiosincrasias, amplificando la importancia de unicidad en el universo airano.

Corral nota que: “The incoherence and cyclical nature of Aira’s plots are actually signs on life, because the characters, never hopelessly alienated, they are vital and are given space and time to explore their idiosyncrasies” (Corral, Aira). Es decir, el empleo del continuo permite que los personajes únicos de Aira exploren sus propios talentos y potencial creativo dentro del texto mismo.

Aira caracteriza al Sabio Loco como alguien que tiene que simplificar todo para que la gente común lo entienda. Al mismo tiempo, su manera de hablar funciona a varios niveles, ya que Aira hace que sus palabras tengan sentidos escondidos o dobles. Así, Aira logra caracterizarlo como hiperintelectual que es malentendido con frecuencia por la mayoría de la gente. César habla con disgusto de la falta de inteligencia y la necesidad de simplificar cada cosa para que sea entendida. A la vez, reconoce que así es la única manera de representar su realidad: “Hablar de “avispa”, o de “insecto”, como lo hago, es una simplificación abusiva; son palabras que, como hago repetidamente en este libro, uso sólo para hacerme entender” (Aira 17). Aunque llama esto una “simplificación abusiva” utiliza las palabras necesarias para crear una imagen para los lectores. Además la atención que Aira da a las simplificaciones enfatiza la complejidad del pensamiento del personaje de César, el Sabio Loco. Da ejemplos de lo que una sola palabra pueda representar. Sugiere que las cosas no son como parecen y que hay una complejidad intrínseca en todo. Añade otro nivel al personaje de César por este detalle sobre su profundidad y su mentalidad. Hace que cada palabra simple o común tenga la posibilidad de ser mucho más que eso. Un

momento ejemplar es la “jaula” de la avispa: “Al hablar antes de “jaula” también lo hice para simplificar; era un cubículo de papel celofán, del tamaño de un dedal, al que por fantasía le dí forma de un chalet suizo, con cámara de presurización hecha a base de gen de lamprea (Aira 17). Ahí vemos cómo una sola palabra puede expandir hasta que sea una lista detallada de atributos. Este despliegue del lenguaje es particularmente fascinante en relación al personaje de César como perfeccionista pensativo y obsesivo. Sobre la misma jaula, dice: “Si existiera el gen del mobiliario, le habría hecho un lindo ajuar, tan perfeccionista soy” (Aira 17). A través de su uso de lenguaje, se ve profundidades en el personaje de César y también se subraya la complejidad y unicidad de artículos y objetos en el mundo airano.

Aira también discute el tema del lenguaje cuando explora el deseo estereotípico de los Sabios Locos—el deseo del dominio del mundo. En este momento del texto enfatiza los sentidos literales de las palabras, cumpliendo la función de dar aviso para que sus ideas no sean mal interpretadas: “No se me escapa que aquí hay una coartada metafórica; el “dominio”, el “mundo”, son palabras, y la frase que las contenga se presta a interpretaciones inteligentes, filosóficas, paradójicas...” (Aira 19). Se burla sutilmente de las interpretaciones “inteligentes, filosóficas, y paradójicas” y reafirma el papel típico de Sabio Loco como científico real—no el Sabio Loco interpretado como artista o creador. Toma la figura del Sabio Loco y lo contextualiza como personaje bien conocido por todo el mundo. Hace referencia a los dibujos animados para reafirmar la universalidad de la figura: “Pero mi objetivo, que a fuerza de transparencias se ha vuelto mi secreto mejor guardado, es el típico del Sabio Loco de los dibujos animados: extender mi dominio al mundo

entero” (Aira 19). Clasifica al Sabio Loco como algo típico—un personaje cuyos atributos y extrañezas son famosos, como la encarnación del deseo de dominar el mundo entero. Sin embargo, enfatiza la naturaleza secreto de su deseo típico y se burla de ella a través de la mención de dibujos animados. Establece de manera bien tajante que no quiere malas interpretaciones de ese deseo: “No caeré en esa trampa. El dominio del que hablo quiere extenderse en la realidad, el “mundo” no es otro que el mundo común y objetivo” (Aira 19). Emplea un registro de palabras como “común” y “objetivo” para combatir lo metafórico. Declara que el lenguaje y lo metafórico o las interpretaciones han cambiado nuestra percepción y entendimiento del mundo. Dice: “Si hay algo paradójico, es que el lenguaje haya modelado a tal punto nuestras expectativas que la realidad real se haya vuelto lo más lejano e inaprensible” (Aira 19). Aquí subraya el abismo entre representación y realidad, demostrando como el lenguaje puede engañar y ofrecer malas interpretaciones. Comenta que ahora la realidad se siente “lejano e inaprensible” debido al lenguaje.

Además, Aira emplea el lenguaje que viene del registro del Sabio Loco a lo largo de *El congreso de literatura* pero también en *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *Varamo*. Sandra Contreras habla de la clasificación de cada autor o artista como científico en su libro, *Las vueltas de César Aira*, arguyendo que cada personaje principal en las obras de Aira contiene un aspecto del Sabio Loco, o de un gran creador. Cuando habla específicamente sobre los ensayos de Aira, Contreras nos explica que “encarna la figura del artista bajo la forma de un personaje emblemático y al mismo tiempo único en su tipo.” (Contreras 237). En *El congreso de literatura* hay el caso del narrador mismo, César, que habla de sí mismo explícitamente con el

nombre del “Sabio Loco” y se siente orgulloso por haber creado máquinas científicas como el clonador. El establecimiento de un lugar de trabajo, un laboratorio, es una etapa fundamental para las figuras del Sabio Loco. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el empleo de la palabra “laboratorio” también evoca referencias de ese fenómeno con la frase: “El infinito ortográfico era el laboratorio de formas y colores” (*Episodio*, Aira 22). Aquí el mundo artístico y de pintura llega a ser un laboratorio para Johan Moritz porque el objeto de creación demanda que él se transforme en un científico de alguna manera. Tiene que trabajar con las “formas y colores” en una manera técnica como si fuera un Sabio Loco. El uso de palabras como “laboratorio” del registro del Sabio Loco sugiere que cada acto de creación artística da cierto poder al creador o artista. Como en los tres textos de *Varamo*, *Un episodio en la vida de un pintor viajero* y *El congreso de literatura* los productos finales de los esfuerzos de los creadores siempre muestran una alta calidad de pasión y de destreza.

También en *Varamo*, las mismas palabras están empleadas para representar el hobby de embalsamar animales pequeños que tiene el protagonista, Varamo. La descripción de su cuarto y de su casa enfatiza el papel de Varamo como científico o Sabio Loco de alguna manera: “Ese cuarto era su laberinto secreto, y en realidad toda la casa lo era, y ya que empezaba a extenderse, podía decir que todo Colón, todo Panamá, era su laboratorio secreto” (*Varamo*, Aira 36). De nuevo la elección de utilizar la frase “laboratorio secreto” hace que veamos a Varamo como su propio Sabio Loco con su hobby de embalsamar. El secreto de tener un laboratorio fomenta el rol de Varamo como creador, que últimamente será verificado con la escritura y la publicación de su poema, *El canto del niño virgen*. Lo que hace un Sabio Loco es

escondese y trabajar intensamente hasta que termine su gran obra. Esta es exactamente la situación creada y imitada por Aira con Varamo—vive una vida humilde y común hasta que todo cambia con la publicación de su poema famoso. Menciona la transformación que de repente se apodera de su vida y de su ser: “Como se de pronto ya no estuviera solo en su laboratorio secreto, pero éste siguiera siendo secreto, es decir como si de un sueño se despertara a otro sueño” (*Varamo*, Aira 41). Las descripciones de los “laboratorios” de estos personajes siempre parecen efimeros y secretos—algo que es personal para cada uno de los personajes principales que cumple una función específica en la vida creativa para ellos, como la pintura para Johan Moritz y los descubrimientos científicos para el César de *El congreso de literatura*. Vemos la importancia de establecer un lugar de trabajo, un laboratorio, como una etapa fundamental de los Sabios Locos.

Aira ofrece meditaciones sobre la obra del Sabio Loco, los productos de su labor y el sueño de la gran obra que tiene César en *El congreso de literatura* pero también Varamo y Johan en *Varamo* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*, respectivamente. Como se nota en la complejidad de las palabras y las realidades de las naturalezas únicas de la avispa y su jaula, cada aspecto de los planes y las acciones del personaje de César es sumamente detallado y bien pensado y planeado. Esta inversión en la obra propia se refleja en el orgullo: “El Sabio Loco (y yo mismo, en otro de los niveles de significación de este relato) podía jactarse del lujo inaudito de haber hecho que un proceso evolutivo completo sirviera a un fin determinado y único” (Aira 18). Aquí Aira enfatiza la unicidad de nuevo, pero ahora en relación a la obra del Sabio Loco. Habla del “lujo inaudito” y del orgullo y conexión que la figura

del Sabio Loco tiene con su propio producto científico-artístico. La mención del “proceso evolutivo completo [que] sirviera a un fin determinado y único” evoca el proyecto de Aira a lo largo de su obra literaria. Además, identifica a sí mismo como autor con la figura del Sabio Loco, expandiendo la clasificación hasta las interpretaciones metafóricas del Sabio Loco, como se ilustra en *Varamo y Un episodio en la vida del pintor viajero*. Estos tres libros se contextualizan en la creación de una gran obra producida por parte del protagonista—*El canto del niño virgen* de Varamo y las pinturas de las batallas de los indios por Johan Moritz Rugendas. El proceso de creación es sumamente importante. En *El congreso de literatura* observa: “la Gran Obra, como producción del individuo, es exactamente la que se hace en el lapso de la vida a esa velocidad constante. En cierto sentido, la velocidad es la Gran Obra; en el procedimiento, se confunden” (Aira 22). Esta “velocidad” de que habla Aira es la fuerza creativa que tiene un papel indispensable en cada libro suyo. El énfasis en el procedimiento también evoca la conexión con su propio trabajo. Para los Sabios Locos de Aira, la Gran Obra no es el producto final tal como lo entendemos normalmente, eso que se nos aparece sin referencia a sus condiciones de producción, sino precisamente eso que como nuevo producto final delata y narra en todo momento la historia de su producción. El procedimiento y el producto final “se confunden” porque dependen el uno del otro. Una obra así, que adentro contiene el procedimiento y también los esfuerzos del creador, también tiene que ser única en la misma manera que cada persona es inequívocamente única— “De modo que mi Gran Obra, mi trabajo secreto, es personalísimo, intransferible, nadie más que yo podría realizarlo, porque está hecho de los innumerables instantes

psíquicos y físicos cuya sucesión confirma mi velocidad” (Aira 22). La noción de ser “intransferible” aumenta la importancia de la Obra como parte del creador o artista y hace hincapié en las condiciones de creación de una obra.

La Gran Obra en cada uno de los tres libros cumple una función específica para el protagonista. En el caso de *Varamo*, el personaje de Varamo depende de la producción de su Gran Obra—*El canto del niño virgen*. La publicación de su poema famoso da la solución al problema de dinero con que la novela empieza y el poema mismo trata de los eventos del día en que él actualmente escribió la obra. De una manera clara y definitiva, *El canto del niño virgen* no sólo contiene elementos de su autor sino una recapitulación detallada del procedimiento que creaba la obra misma. Varamo encarna la figura del Sabio Loco precisamente debido a este talento secreto realizado a través de la escritura de su poema canonizado. En *Un episodio en la vida del pintor viajero* Johan depende de su gran obra para triunfar sobre el accidente horrible y encontrar de nuevo la pasión en su vida. Su gran obra también confirma el procedimiento de su propia producción y la historia de su creador. La historia familiar de Rugendas, que es la de pintores de guerra, sugiere el contenido de su gran obra—las pinturas de las guerras entre los indios y los otros en Chile y Argentina—y también crea el impulso del continuo dentro de la novela. Al mismo tiempo, los acontecimientos de la novela tienen rastros en la gran obra porque hacen que Rugendas vuelva a la ciudad y que tenga la experiencia de ver la batalla a través de la mantilla. Su gran obra refleja los cambios que sufre debido a su accidente y también lleva a una conclusión el episodio.

Cada gran obra tiene un efecto sumamente importante y integral en las vidas de los Sabios Locos. En *El congreso de literatura*, el narrador atribuye la capacidad de ser un individuo y de ser amado a su trabajo: “Al hacerme individuo, mi trabajo me hace amar y ser amado” (Aira 22). Esta figura y las variaciones de ella existe en gran parte de la obra de Aira, cada vez subrayando la unicidad y caracterización del Sabio Loco como una fuerza creativa que da vida a procedimientos.

El individualismo y la unicidad

En vez de enfocar en el tema del dinero como fuerza central que controla los eventos de la vida, César Aira enfatiza la importancia de ser único, aunque el dinero sigue siendo importante, en lo que se refiere al descubrimiento del Hilo de Macuto, acto que le permite al narrador arreglar una situación financiera. Dice que “Lo que fue muy practico, porque siempre he sido pobre, y últimamente lo había sido más que nunca” (Aira 6). Sin embargo, el razonamiento de por qué él gana el dinero de esta manera se explica como resultado de ser alguien particular que tiene la combinación de experiencias y intereses ideales para enfrentarse a este reto con éxito. Fue compensado por ser único en las experiencias que ha tenido, como él explica con referencia a la razón por la que tiene que averiguar cómo funciona el hilo. Explica: “Lo que pasa (trataré de explicarlo) es que cada mente se conforma de acuerdo con sus experiencias y memorias y saberes, con la suma total, y la acumulación personalísima de todos los datos que la han hecho ser lo que es la hace única” (Aira 3). Es decir, la unicidad de cada persona le permite hacer cosas distintas que cualquier otra persona puede hacer—en este caso permite al narrador averiguar como funciona

el famoso Hilo de Macuto. Este tesoro funciona como compensación para él por ser único, y a lo largo de *El congreso de literatura*, hay un énfasis constante en la naturaleza única y distinta que define cada persona.

Aira dedica unos párrafos largos a la discusión sobre las experiencias distintas de cada ser humano. Aclara que ser único no significa ser especialmente o necesariamente inteligente: “Cada hombre es dueño de una mente con poderes que pueden ser grandes o pequeños pero que siempre son únicos, propios de él” (Aira 3). Los poderes “grandes o pequeños” no tienen valor en sí mismos pero el hecho de que nadie más en el mundo los tiene aumenta su importancia. Enfoca su punto en la inteligencia misma, cuando dice: “Mi inteligencia, lo he comprobado a mis expensas, es muy reducida. Apenas si me ha alcanzado para mantenerme a flote en las aguas procelosas de la vida” (Aira 3). Subraya el hecho de que ser único no tiene nada que ver con la inteligencia, y eso aumenta la veracidad y credibilidad de su punto. Continuamente en *El congreso de literatura*, Aira se refiere a sí mismo en términos bien chistosos y autocríticos, enfatizando sus errores y falta de dinero e inteligencia. Además de llamar su propia inteligencia “reducida,” también comenta que sólo le ha servido para “mantener[se] a flote en las aguas procelosas de la vida”—subrayando aún más su normalidad mientras va dando razones de cómo cosas buenas le han pasado en la vida. Reafirma: “Pero es única en su calidad, y no es única porque yo me haya propuesto que lo sea, sino porque así tiene que ser” (Aira 3). A la vez que minimiza su propia destrezas, enfatiza el hecho de que cosas afortunadas le pasan a él sólo debido a su naturaleza única y a la mezcla de experiencias que constituye su vida.

Para afirmar la unicidad de los seres humanos, tema en que se insiste a lo largo de *El congreso de literatura*, el narrador César propone usar las lecturas de cada ser humano como prueba: “La calidad de único de un intelectual puede captarse simplemente por la conjunción de sus lecturas. ¿Cuántos hombres puede haber en el mundo que hayan leído estos dos libros: *La Filosofía de la Experiencia Vital* de A. Bogdanov, y el *Fausto* de Estanislao del Campo?” (Aira 4). Procura introducir a su pequeño experimento o explicación elementos predeterminados o matemáticos para que goce de más credibilidad como prueba de la unicidad. Escribe: “Vamos al hecho bruto de los dos libros. La coincidencia de ambos en un lector es improbable, en la medida en que pertenecen a ámbitos apartados de la cultura, y a que ninguno de los dos forma parte del fondo de clásicos universales” (Aira 4). Aquí vemos que César está hablando de la probabilidad como si fuera una prueba definitiva de las distintas maneras en que cada persona es única. Continúa explicando: “Aun así, es posible que una docena o dos de inteligencias dispersas en el tiempo y el espacio hayan recibido este alimento dual” (Aira 4). Incluye el elemento del azar, que quizás podría entrar en la vida de algunas personas, pero reafirma su punto: “Pero basta que agreguemos un tercer libro, digamos *La Poussiere de Soleils* de Raymond Roussel, para que el número disminuya drásticamente” (Aira 4). Aquí Aira sigue con su registro matemático, empleando palabras como “disminuya” y “agreguemos” para que su prueba sea creíble. Reenfoca la prueba en sí misma, hablando de series de libros que en conjunto tienen un solo lector: “Si no es “uno” (es decir yo), le anda raspando. Quizás sea “dos”, y a ese otro yo tendría razones para llamarlo “mon semblable, mon frère”. Un libro más, un cuarto libro, y ya puedo tener la seguridad de estar solo”

(Aira 4). De nuevo, Aira emplea términos matemáticos para enfatizar y subrayar la importancia de la unicidad de personas y experiencias.

Aira vuelve a visitar el tema de la unicidad de seres y experiencias cuando da la descripción de la avispa con que él intenta guardar y clonar los genes de Carlos Fuentes. Empieza con la palabra misma que utiliza para representar la “avispa” y sigue explicando como este ser no es una avispa en el sentido común, sino una combinación de genes extraños basados en los de una avispa: “Si preferí el maniquí de avispa al de libélula o abeja fue porque su adherencia a los genes extraños es mayor” (Aira 17). Además de ser única la combinación de genes, es algo fabricado también—César, el personaje, como Sabio Loco ha elegido con cuidado cada elemento de este ser para que sea único y funcional a la vez. Ofrece una descripción detallada de la anatomía real de la avispa:

Pero la bestezuela resultante se parecía muy poco a una avispa: para empezar, era del tamaño de una mota de polvo. Bajo el microscopio, se habría parecido más a un hipocampo dorado, con vigorosas alas de polilla, en forma de abanico, y saliéndole de la cabecita algo entre cuerno de rinoceronte y pinza de cangrejo, articulado: el sacabocados celular. Todo eso hay, y más, en la zoología. (Aira 17)

El catálogo que Aira da de las partes de la avispa evoca la explicación que nos invita a considerar cuando medita sobre las combinaciones de experiencias únicas que cada persona tiene, y en particular la imposibilidad de que más de una persona haya leído los mismos tres libros. La lista de características y detalles enfatiza la naturaleza única de la avispa, sugiriendo que cada detalle mencionado aumenta la probabilidad de que esta avispa sea el único ser así. Empieza con el tamaño, “de una mota de polvo,” y con cada característica, los “vigorosas alas de polilla,” la “forma de abanico,” y “el sacabocados celular,” la unicidad del ser destaca más y más. El

comentario que “Todo eso hay, y más, en la zoología” evoca de nuevo el proceso de ser único a través de la combinación única de elementos, no necesariamente debido a las características en sí mismas. Después enfatiza la unicidad del ser nuevamente: “Era un prototipo, un espécimen único, un simpático monstruito que no se repetiría” (Aira 17). La imposibilidad de repetirse nos obliga a ver la avispa como ejemplar de la unicidad que subraya Aira como tema central a lo largo de *El congreso de literatura*.

Las observaciones y funciones de la unicidad de cada persona debido a la mezcla de ciertas experiencias evocan observaciones hechas por César Aira en “La nueva escritura,” en que describe la importancia de procedimiento y de operaciones aleatorias utilizando la obra de John Cage como caso paradigmático. En este ensayo, Aira llama la obra de Cage “una mina inagotable de procedimientos” y habla sobre la importancia del azar en su obra (Aira, *La nueva escritura*, 2). Compara el procedimiento a su propia obra, y a las obras de la vanguardia en general, declarando que la única manera de seguir escribiendo sería crear y después ver cómo los procedimientos hacen su propia historia. Explica cómo esto funciona en la obra de Cage: “No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar lo quiere, va a haber todo eso” (Aira, *La nueva escritura*, 3). Esta dependencia del azar y la unicidad de las experiencias figura como tema central de *El congreso de literatura*.

El dinero y la profesión del artista

Como hemos visto ya en ambos *Varamo* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*, una pregunta fundamental en la obra de Aira es cómo los mercados y el dinero afectan al arte y la escritura. Acá también los cambios inesperados del mercado tienen un poder sobre la trama y los eventos del texto. Aira explica la situación de los editoriales como resultado de los cambios de los mercados—de manera similar al modo en que representa los cambios constantes y abruptos en *Varamo*. Aira escribe:

Pero ahora la crisis ha afectado seriamente a la actividad editorial, que paga el período previo de euforia. La euforia llevó a la sobreoferta, las librerías se llenaron de libros de producción nacional, y cuando el público debió ajustarse el cinturón, la compra de libros fue lo primero que suspendió. (Aira 6)

Los libros están representados como objetos de entretenimiento que se pueden suspender en cualquier momento, especialmente cuando se tiene que “ajustarse el cinturón” como dice el narrador. El lenguaje que emplea Aira aquí también subraya la naturaleza imprevisible de los mercados en los sistemas capitalistas a través de su uso de palabras como “el período de euforia,” sugiriendo que todos los negocios tienen períodos lucrativos y períodos dudosos debido a la fluctuación constante de los mercados en el sistema capitalista. Los cambios en la economía de los libros y de los editoriales tienen efectos reales en la vida de nuestro narrador: “De modo que las editoriales se encontraron con descomunales stocks imposibles de colocar, y sólo atinaron a reducir la actividad. La redujeron tanto que este año lo pasé desocupado,

administrando penosamente mis ahorros y avizorando con ansiedad creciente el futuro” (Aira 6). Vemos aquí cómo las caídas y ascensos de los mercados tienen un efecto real y material en la vida del narrador porque en el momento en que lo vemos le falta trabajo como traductor. Esta “ansiedad” creada por la ausencia de trabajo y la incerteza de su propia manera de ganar la vida evoca la misma ansiedad que Johan Moritz Rugendas tiene en *Un episodio en la vida del pintor viajero* cuando no está seguro de poder vivir como artista. Todo eso de los mercados subraya aún más la importancia y la suerte que es el descubrimiento del Hilo de Macuto porque ocurre en un momento clave de la vida del narrador. Comenta: “Podrá verse entonces lo oportuno que fue para mí este suceso” (Aira 6). Hablando sobre la suerte y rareza de un evento así, de nuevo menciona los mercados y su naturaleza imprevisible: “Sobre todo teniendo en cuenta la velocidad a la que se suceden en nuestros países las devaluaciones, los cambios de denominación de la moneda y los planes económicos” (Aira 6). Caracteriza la economía como algo fluctuante y rápido que no permite ganancias tan grande de dinero como la que recibe el narrador por activar el Hilo de Macuto, subrayando aun más la función que tiene este descubrimiento para el narrador.

En *El congreso de literatura*, también vemos la alienación que sufren miembros de una sociedad capitalista con los productos que compran y venden y por lo tanto el efecto que la cultura de consumo tiene en cada participante, donde los compradores están desprovistos de voluntad propia y entendimiento del producto. Aira subraya la distinción entre trabajo creativo y trabajo hecho en fábricas o como parte del sistema capitalista. Al final de la novela, cuando los gusanos azules

descienden de las montañas hasta la ciudad, el narrador se da cuenta de que su máquina de clonar podría ser el origen—“Lo primero que pensé fue que el aparato se había descompuesto, se había vuelto loco”—y la causa del fenómeno tan raro de los gusanos gigantes (Aira 38). Sin embargo corrige su primero pensamiento casi inmediatamente: “Pero me corregí de inmediato; ese pensamiento sólo era digno del ciudadano de la sociedad de consumo que compra un horno de microondas o una cámara de video y se ve superado por las complicaciones del aparato” (Aira 38). A través del pensamiento del personaje, Aira evoca la alienación del trabajo y de los trabajadores, fenómeno del que habla Karl Marx en su *Capital* y el *Manifiesto del Partido Comunista*. El personaje de César se siente conectado a su trabajo, demostrando la relación de compromiso que cada trabajador creativo tiene con su propio producto. Los ejemplos de un “horno de microondas” o “una cámara video” enfatizan la complejidad de su propia máquina de clonar por ser máquinas infinitamente menos complicadas e inocentes que la máquina de clonar. Este comentario sobre la falta de entendimiento de los productos que los consumidores compran caracteriza el mundo capitalista como algo lleno de sujetos que no piensan y que sólo compran. Este comportamiento caracteriza a los consumidores como participantes capitalistas robóticas y ofrece un contraste fuerte con el personaje del Sabio Loco, César. Nuestro narrador se siente orgulloso de haber creado una máquina así, y asegura a sí mismo que su relación con su propio producto es mejor y más comprensible que las relaciones que tienen los consumidores con las mercancías: “No era mi caso, porque el clonador lo había inventado yo, y nadie sabía mejor que yo que su racionalidad era infalible” (Aira 38). Esta declaración llega a ser irónica

cuando se recuerda el final de la novela, en que cada ciudadano tiene miedo de los gusanos azules que bajan de las montañas y se acercan a la ciudad venezolana. Sin embargo, esos pensamientos del narrador dialogan con las nociones de alienación de trabajo de Marx porque el narrador se ve como un especie de trabajador que sigue teniendo una relación con lo que produce—tal como describe Marx con respecto al lugar que ocupan los artesanos. Marx explica la alienación que resulta de la mecanización de todo:

El creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo del proletario todo carácter propio y le hacen perder con ello todo atractivo para el obrero. Este se convierte en un simple apéndice de la máquina, y sólo se exigen las operaciones más sencillas, más monótonas y de más fácil aprendizaje. (Marx, *Manifiesto del Partido Comunista*, 37)

El consumo de productos como microondas y cosas así ejemplifican la alienación de que habla Marx. Sin embargo, las obras artísticas, o en términos más generales obras que mantienen el vínculo con su propio creador, representan la conexión ideal entre producto y trabajador.

Las condiciones de la creación

Aira presenta la escritura como forma especial de producto cuando describe la facilidad con que él se acuerda de las condiciones de producción de su obra, *La corte de Adán y Eva*. La compañía de producción teatral quiere hacer una versión de su obra con su ayuda y recomendaciones y vuelven a él recuerdos del momento en que la escribió: “Ahora empiezo a recordar con más detalle la época en que escribí esa pieza. Es comprensible que la haya tenido velada en una niebla de olvido voluntario, porque fue un momento oscuro de mi vida, quizás el peor, el más perturbado” (Aira

24). Una obra literaria tiene un efecto especial en su autor, porque se relaciona inevitablemente con las fuerzas exteriores que definen la creación de ella. Esta relación también se parece a la relación que él tiene con sus invenciones, como el Sabio Loco, porque la relación que tiene un artista con su obra siempre tiene que ser personal y revelador. El narrador va recordando el momento: “Mi matrimonio había pasado pruebas muy exigentes, yo estaba viviendo obsesionado con el divorcio, que a la vez me parecía la única solución y me causaba un pavor insoportable” (Aira 24). Esta conexión fuerte entre la obra y las condiciones de su producción evoca la noción del trabajador que no está alienado de su propio trabajo, como en las teorías de Karl Marx sobre el trabajo artesanal. En cambio, tener la experiencia de ver la obra teatral de nuevo provoca en nuestro narrador una multitud de pensamientos, emociones, y recuerdos. Recuerda el momento en cuestión:

Empecé a beber demasiado, y como en mi constitución hay algo refractario al alcohol, desarrollé síntomas casi grotescos; el peor fue una contracción de la pierna izquierda, que empezó a comportarse como si fuera veinte centímetros más corta que la derecha; mis dos piernas miden exactamente lo mismo, que yo sepa, pero de todos modos pasé meses cojeando del modo más llamativo. Todo lo cual, sumado, me llevó a consumir drogas (fue la única vez que lo hice en toda mi vida). Me hice adicto a la proxidina, y tarde o temprano habría muerto de una sobredosis, tanto abusaba de ella, si no hubiera encontrado la salida al fin (Aira 24).

El recuerdo de los aspectos físicos y emocionales de su estado en el proceso de la escritura subraya la conexión entre autor y producto que es su escritura. Los recuerdos que vienen junto con su obra traen una reacción en cadena de sus problemas anteriores y imaginados, demostrando la hiperactividad de su mente. Su aversión inicial al alcohol causa síntomas “casi grotescos” y psicósomáticos. Aunque sepa que los “dos piernas miden exactamente lo mismo,” cojea por un tiempo debido

a su imaginación. Como hemos visto en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira aquí también presenta el arte y la escritura como algo que puede ayudar a su autor en tiempos difíciles—una forma de supervivencia—, como después del accidente de Johan Rugendas. Describe el efecto de la escritura en el narrador de *El congreso de literatura* así: “Parte de mi curación, o en todo caso testimonio de ella, fue la escritura de esta comedia. Eso explica que haya recurrido a un mito ya existente” (Aira 24). Aquí el personaje de César también utiliza la escritura para definir y triunfar sobre varias partes de su vida, en una manera similar a la de Johan de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

En *El congreso de literatura*, el narrador se refiere a sí mismo y al acto de producir el texto constantemente, lo que aumenta el efecto meta-literario de la obra produce y subraya la relación importante que tiene el autor con sus propias obras. Habla mucho de la cantidad de páginas de su propia novela, híper-consciente de no querer escribir más de lo necesario: “No haré aquí el desarrollo de toda la explicación, porque me llevaría muchísimas páginas, y me he impuesto una extensión fija para todo el texto (del cual esto es apenas el prólogo) por respeto al tiempo del lector” (Aira 6). Dedicar el espacio reducido en el que se permite escribir (espacio delimitado por él mismo) a cuestiones y preocupaciones sobre el tiempo que un lector podría necesitar para leer un libro. Declara que la extensión breve por la que opta es puramente por “respeto al tiempo de lector”. Aquí se ve de nuevo un continuo entre realidad y ficción por la involucración directa del lector. También presenta la simplicidad de la escritura como algo opuesto a la “elegancia literaria”:

Para hacerme entender en lo que sigue tendré que ser muy claro y muy detallado, aun a costa de la elegancia literaria.

Aunque no demasiado prolijo en los detalles, porque su acumulación puede oscurecer la captación del conjunto; además de que, como ya dije, debo vigilar la extensión. (Aira 7)

El énfasis que pone el narrador en la brevedad de su escritura responde a su deseo de producir una narración que sea digestible e interesante para sus lectores y aficionados. De esta manera, Aira sitúa su reflexión en la intersección de los mercados y la obra de arte. La pregunta que plantea el narrador, que es escritor, es cómo delimitar el número de páginas que escriba para que la obra de arte sea vendible. La extensión predeterminada del relato de la que habla aparece como el criterio que necesita satisfacer para no aburrir al lector y también como estrategia para vender más libros. Irónicamente, a pesar de lo que presenta como ley narrativa—la brevedad y lo conciso, no escribe atendiendo a los pasos narrativos ni a sus propias reglas: “En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas “poéticas”), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo” (Aira 7). Aquí vemos cómo demora su propio relato discutiendo la función de introducciones y declarando una opinión suya sobre neblinas “poéticas”. La ironía de empezar así en vez de solamente con el principio crea un efecto meta-literario y juguetón.

En la novela, el narrador hace referencia constante a su propio trabajo como escritor, como Sabio Loco y como traductor. Aparece una serie de meditaciones, todas hechas por él, en las que vemos la historia de su evolución como escritor y como Sabio Loco: “Esa comedia data de mi época darwiniana, pero anuncia mi trabajo posterior con los clones” (Aira 23). La manera en que el narrador evalúa a sí mismo y entiende las etapas distintas de su crecimiento artístico-científico tiene que

ver con el vínculo que tiene con su propia escritura y el entendimiento de sí mismo como Sabio Loco. Cuando evalúa su obra de teatro llamado *El corte de Adán y Eva*, recuerda momentos específicos y también inmediatamente critica a sí mismo por no ser original en el contenido y en el uso de intertextualidad. Explica que esta obra en particular fue algo distinto por su uso de la intertextualidad con Génesis, es decir por la elaboración de Adán y Eva como personajes principales de la obra:

Fue una excepción en el conjunto de mis escritos, porque siento aversión por lo que ahora se llama “intertextualidad”, y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo; cuando no hay más remedio que recuperar algo ya existente, prefiero echar mano a la realidad. Pero esta excepción me la permití porque después de todo el Génesis es un caso especial, aunque más no sea por el título. Si la invención, o la transmutación de la realidad, son partes de una mecánica amplia de genética literaria, el Génesis bien puede considerarse su plan maestro, por lo menos entre nosotros los occidentales. (Aira 23)

La crítica de la intertextualidad que hace Aira en este momento aumenta el efecto meta-literario en la obra, que refleja su propia trayectoria como autor mientras condena una cierta manera de escribir o ser derivativo. Enfatiza la importancia de “inventar” en el trabajo de autor y del Sabio Loco y la originalidad, utilizando la narrativa del Génesis como ejemplar de unicidad, como el generador de todo. El desdén aparente por la repetición o la falta de unicidad contribuye al individualismo que aparece a lo largo de *El congreso de literatura* y que celebra las idiosincrasias del Aira mismo, de sus personajes y de sus lectores.

4: “Fuga hacia delante” y el lugar de César Aira

El caso del autor argentino César Aira representa una negociación fascinante entre el mundo de comercio y el de la escritura. Aira es un escritor muy prolífico que publica uno o dos libros cada año. Esos libritos, de cien páginas más o menos, constan de más de setenta novelas publicadas desde el año 1981 hasta hoy día. Su obra literaria ha sido recibida muy bien por los críticos y ya existen dos libros dedicados solamente a la obra de César Aira, *Las vueltas de César Aira* por Sandra Contreras y *Degeneraciones textuales* por Mariano García. En gran parte de sus historias cortas se nota un gesto narrativo siempre hacia delante, además de una gran tensión con el mundo comercial. El continuo, una aceleración de eventos, viene inspirada de las vanguardias en la época después de la primera guerra mundial. Hemos visto cómo el mundo de *Varamo* está controlado por el capitalismo y los mercados y cómo lo informan las percepciones de los ciudadanos y la naturaleza del país. También en *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *El congreso de literatura* vemos la ansiedad de perder el trabajo, de la posibilidad de no poder seguir ganando la vida con el arte. Siempre se pone en juego el rol del artista en la sociedad, la función del arte y de la escritura y las tensiones entre calidad y cantidad en el ambiente literario de hoy.

Me parece de mucho interés la situación crítica en la que se encuentra César Aira. Por una parte, vemos su afinidad por el continuo mediante el énfasis que

siempre pone en el procedimiento. Por otra, vemos que el dinero y las presiones de mantener su empleo siempre están presentes en las obras. Mariano García resume la situación de manera elegante cuando dice: “La prerrogativa de unicidad, de originalidad, de novedad de la obra de arte es cada vez más difícil de sostener en una sociedad que ofrece la cantidad como factor atractivo” (14 García). La respuesta de Aira frente a esta realidad de escribir en el siglo XXI es una vuelta a las vanguardias a principios del siglo XX—una vuelta al surrealismo, a la escritura automática y a una celebración de la imaginación a través de las obras de arte. En su ensayo intitolado *La nueva escritura*, Aira habla sobre las vanguardias y la función del arte en un mundo donde todo parece que ya está hecho. Explora la noción de que no se puede crear arte nuevo, sólo procedimientos nuevos para que las obras se creen a sí mismos (Aira 16). La novela se representa como una forma o herramienta de sobrevivir junto con el impulso del continuo en el mundo capitalista de hoy. En este ensayo Aira cita la obra de John Cage, que enfoca en “chance operations” o operaciones al azar de la vida diaria. Dialogando con Cage de esa manera, demuestra cómo uno puede diseñar un procedimiento que se puede repetir una y otra vez, cada vez generando algo nuevo y distinto. Este método casi-mecánico de escribir y dejar que los cuentos cuenten a sí mismos es el método con que da Aira para enfrentar el momento histórico y su lugar como artista y escritor.

Esta vuelta a la vanguardia, que subraya Contreras como una de las múltiples “vueltas” de Aira en su libro *Las vueltas de César Aira*, ofrece una solución para los artistas, quienes se encuentran ante la fuerza omnipresente de un mercado y un mundo comercial. En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, la poeta argentina del siglo

XX, Aira explica la relación entre el mundo del ‘consumo’ y la insistencia suya en mantener los procesos y procedimientos del arte según él:

El arte está hecho de estos dos estadios coexistentes, simultáneos, embarcados en una dialéctica perenne: el proceso y el resultado. No es cuestión de separar lo que en una obra o un artista corresponde a uno y a otro, pero sí pueden señalarse sus polos: al del resultado tiende el arte comercial, ‘de consumo’; al del proceso, el arte experimental o radical. En el polo del resultado está el lector o espectador; en el del proceso el artista (Aira, Alejandra Pizarnik, 11)

Esta “dialéctica perenne” entre los dos mundos del arte genera una dependencia además de la ya presente tensión entre el proceso de escribir o crear arte y el producto acabado que entra en el mercado. Los productos finales ahora están relacionados al mundo comercial y las obras que delatan las condiciones en las que se realizan están vinculadas al mundo del arte radical. No obstante, esta distinción no quiere decir que el artista elija uno de los dos para cada obra de arte—los dos polos están ligados intrínsecamente. El proyecto de Aira es enfocarse en el procedimientos de escribir, el desarrollo rápido de los acontecimientos o la cadena de causas y efectos en una novela. El gesto que hace Aira frente al mundo comercial, atiborrado de productos, se caracteriza por su deseo de vivir estéticamente en el proceso, en el procedimiento y en la creación de una lógica nueva.

En su discurso llamado “The Relationship between Intellectual Work and Capital”, André Breton cita la teoría de Karl Marx sobre el *valor de uso* y el *valor de cambio*. Hemos visto momentos importantes en la obra de Aira en que se establece de manera clara la distinción entre los dos tipos de valor en la sociedad capitalista. Por ejemplo, en *Varamo* vemos la distinción entre el trabajo creativo y los productos que sólo tienen un *valor de cambio*, es decir, esos objetos que existen y se definen sólo en

relación a otros productos comerciales. Marx propone que las creaciones artesanales sólo resisten el proceso de ser transformadas en mercancía cuando son el resultado de una función personal que cumple su autor o creador. Breton también define al productor intelectual como “is the one who strives to satisfy by his product, before anything else, the personal needs of his mind” (Breton 65). En *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *El congreso de literatura* la noción de trabajo creativo o artesanal también vuelve a ser importante, particularmente en la relación que tiene César el Sabio Loco con sus invenciones personales e individuales y la publicación del libro famoso de Johan Moritz Rugendas que contiene sus pinturas y notas sobre el viaje en el Brasil.

García también habla de los procedimientos que usa Aira como escritor, deseosa de poner la atención en la invención como fuerza creativa. En *Degeneraciones textuales*, García dice: “constituye un horizonte de expectativa que es válido caracterizar como artesanal: desde el gesto más externo posible de la producción literaria, Aira nos obliga a leerlo según algunas premisas por él misma inventadas” (García 55). Nuevamente surge la idea de un procedimiento inventado que hace que las obras parezcan relatos creados por sí mismos, sin autor o creador. El uso del adjetivo “artesanal” nos hace pensar de nuevo en lo que ya hemos planteado sobre la relación ideal entre trabajador y producto, conceptualización que viene de Karl Marx. En la obra de Aira hay un constante retorno a la relación entre artista y obra, por el que se subraya la invención y la creación de mecanismos o procedimientos que adelantan las narrativas de las historias.

Con sus contemporáneos

En general se le considera a César Aira entre los grandes escritores argentinos de la generación anterior a los años 60, 70 y 80 debido a su forma de escribir y su manera de construir las narraciones. Sus personajes no son conocidos por su profundidad psicológica sino por sus experiencias dentro de cadenas de acción que informan todos los textos airanos y que permiten una mirada distinta del mundo. Su obra no trata la historia reciente de su país, o sea, el terrorismo estatal de los años 70 y 80, sino que ofrece una visión que se centra en el concepto de la literatura como algo autónomo, separado de la historia nacional y de la política. Contreras describe el proyecto de Aira como respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo seguir contando después de la guerra sucia y los desaparecidos? Dice: “en tanto recuperación de “el placer del relato” y de su “amenidad”... la vuelta posmodernista a la narración— vuelta a la intriga y a los géneros, también vuelta al pasado y a la tradición—, se quiere como un ir más allá del silencio” (Contreras 12). Aira se diferencia de sus contemporáneos por su forma distinta y su procedimiento de escribir, respondiendo a la historia con su propia manera de seguir contando. La “fuga hacia delante” de Aira determina los cuentos suyos como si fueran sueños personales que sigan su propia lógica.

En relación con sus contemporáneos, Aira es conocido por no haber leído los libros que se escriben hoy y por expresar una nostalgia por los clásicos y los libros del pasado. En su artículo intitulado “Los libros del pasado”, Aira dice: “Hace mucho años que perdí el gusto de la lectura de mis contemporáneos. Una desgana invencible,

mezcla de desconfianza y desinterés, me paraliza frente a las novedades” (Aira 59). Esta opinión también informa su decisión de no incluir en su *Diccionario de autores latinoamericanos* autores u obras que surgen después del año 1965 (aunque se agrega unos cuantos después de este año en la versión de 2001). Esto refuerza la idea de que para Aira todo el arte ya está hecho y la única cosa que nos queda por hacer ahora es crear procedimientos del arte. Aunque expresa desdén por los autores contemporáneos, siempre se refiere a Jorge Luis Borges como gran inspiración suya: “los argentinos tenemos ese precedente que fue Borges que decía que estaba más orgulloso de los libros que había leído de los libros que había escrito” (Aira). Esta vuelta a Borges también enfatiza el rol del escritor como lector y la necesidad de saber los clásicos literarios o encontrar gusto en leer libros de una época distinta.

A la obra de Aira le falta una mirada profunda en lo que se refiere a lo psicológico. De hecho, Aira habla abiertamente sobre el desdén que tiene a las obras que se basan demasiado en la psicología de las personas. Esta opinión de Aira hace que su obra haga algo completamente distinto a los proyectos de los otros contemporáneos como Saer y Piglia. Aira dice en una entrevista: “lo que me importa es la historia, la fábula, y no la psicología de los personajes. Detesto la psicología, lo que llamo la miseria psicológica. Basta de psicología, suficiente con nosotros mismos” (LPG, Cabrera Junco). Los dos contemporáneos que generalmente se ven opuestos al proyecto de Aira son Juan José Saer y Ricardo Piglia. El proyecto airano no es el de *Respiración artificial* de Piglia—Aira no intenta reevaluar la literatura y historia argentina a través de un solo texto. De hecho, el título de su novela *El congreso de literatura* sugiere que va a hablar sobre la literatura de manera

académica y seria, pero en realidad se trata de un Sabio Loco que intenta dominar el mundo a través de una máquina que produce gusanos azules gigantes. Además, la figura central del acto de clonar es Carlos Fuentes—un autor bien conocido y celebrado en el campo literario latinoamericano—pero la trama de la novela específicamente resiste entrar en un debate literario; no vemos ninguna interacción entre el personaje de César y Carlos Fuentes. En contraste con las obras de Saer y Piglia, la obra de Aira encarna el “fértil ritmo de invención” de que habla Contreras y trata de la imaginación pura y el proceso de narrar y crear cadenas de acontecimientos, o sea, procedimientos que producen historias cortas y que ofrecen una manera distinta de pensar el pasado y el presente.

“Fuga hacia delante” y la influencia surrealista

La escritura dentro de la obra de Aira se representa siempre como una fuerza motriz o una “fuga hacia adelante” como la ha llamado Aira en varias entrevistas y obras suyas. Se describe como algo mecánico o automático, y esta caracterización de la fuerza creativa y la potencial de arte existe también en *Varamo*, *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, y *El congreso de literatura*. Aira ha dicho en varias entrevistas y en artículos propios que encuentra mucha inspiración en los movimientos después de la primera guerra mundial como los surrealistas y los dadaístas que enfocan en la creación e invención constante del arte por procedimientos automáticos. De hecho, en una entrevista con el autor danés Peter Adolphsen, que se realiza como parte del festival de Literatura Louisiana en el año

2012, Aira se refiere a sus propias novelas como una especie de “cuentos de hadas dadaístas” y explica esta clasificación autoproclamada: “Cuentos de hada porque lo que hago yo es dejar volar la imaginación, la fantasía y dadaísta porque es un modo de referirse a la imaginación dedicado, a la creación” (Louisiana MoMA). De nuevo, la creación o la invención de arte siempre tiene un papel integral en las historias de Aira. En esta misma entrevista agrega al final de su elaboración: “Además amo ese momento después de la primera guerra mundial” (Louisiana MoMA). Las vanguardias de este tiempo funcionan como una fuente constante de inspiración para Aira porque el surrealismo y el dadaísmo buscan una lógica ajena que genera invenciones únicas constantemente.

La decisión por parte de Aira de recurrir al surrealismo tiene sentido cuando se contextualiza el movimiento, pues el surrealismo promovió la ruptura con los mercados y la cultura de consumo que empezaba a crecer con la industrialización de Europa en los años 20. Según Rosemont, el surrealismo es “an unrelenting revolt against a civilisation that reduces all human aspirations to market values, religious impostures, universal boredom and misery” (1). La resistencia a estos “valores del mercado” existe como tema explorado en la obra de Aira pero de manera sutil o a través de las repeticiones de elementos o estructuras narrativas. Para Aira, la literatura y el arte no proponen una revolución contra el mercado sino que luchan por seguir existiendo y sobreviviendo bajo las reglas de este mundo. Como he querido demostrar a lo largo de este análisis, en cada momento de sus textos, Aira reflexiona sobre las posibilidades de supervivencia del arte en un mundo controlado por las cantidades, los números y los cambios en los mercados.

En su introducción al libro *What is Surrealism?*, “André Breton and the First Principles of Surrealism” Franklin Rosemont trata el tema de la inspiración, las ideas revolucionarios, la vida y la obra del famoso surrealista André Breton. En su intento de situar el surrealismo dentro de un contexto histórico, Rosemont describe el surrealismo como “a means of overcoming the notorious misery of the human condition by preparing and securing the dictatorship of the imagination” (122). Este énfasis en el poder de la imaginación se ve también en la obra de Aira. El conjunto del continuo y el azar del procedimiento celebran la vuelta a la narración y la fuerza de la imaginación después de la historia trágica que es la Argentina de los años 70 y 80.

El automatismo y el impulso del continuo también vienen de las teorías surrealistas, como la de André Breton sobre la escritura automática. Breton intenta encapsular las conexiones mentales que hace cada ser humano al nivel subconsciente, una idea muy vinculada a la exploración de sueños en muchas de las obras surrealistas y que también demuestra la influencia que tiene las obras de Sigmund Freud en los proyectos de ellos. En su primero manifiesto de surrealismo, André Breton explícitamente define la palabra surrealismo como “psychic automatism in its pure state” (Breton, Surrealist Manifiesto). Aira imita este automatismo en el procedimiento de escribir sus obras pero también como tema dentro de algunas de ellas. En *Varamo* vemos cómo los tres editores de libros animan a Varamo a escribir automáticamente, es decir, sin que piense en el acto de escribir. La escritura automática permite que Varamo tenga acceso a sus propias memorias de los eventos del día y que sea capaz de escribir el poema famoso que será canonizado en la

literatura centroamericana. Los editores aluden a la escritura automática: “Le explicaron que escribir era muy fácil y se lo podía hacer muy rápido” (Varamo 113). Se sugiere que la falta de pensamiento consciente es lo que le permite a Varamo escribir una obra poética pura y única aunque antes nunca hubiera escrito nada así. Si las obras de Aira enfatizan las condiciones de producción de un texto, también conservan las marcas de la historia personal del autor y del procedimiento de escribir la obra en sí. Se trata de un automatismo simulado, que se refleja en la estructura narrativa y que se manifiesta mediante una lógica ajena y desconocida.

La obra de André Breton que se llama “The Automatic Message”, que es considerada una de las obras más importantes del movimiento, también enfatiza la idea de la escritura automática como acceso a la imaginación en su estado más puro. Breton dice: “Psychic automatism remains, and will always remain, the golden key to the surrealist quest” (122). La adaptación de esta escritura automática de los surrealistas a la forma que utiliza Aira, esa “fuga hacia delante”, enfatiza el movimiento hacia delante, hacia el futuro, con el anhelo de revisar el pasado. En su “Ars Narrativa”, Aira explica:

Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no tan bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... (“Ars narrativa”, 1-2)

Vemos cómo Aira habla de sus “ganas de seguir” escribiendo y cómo el acto de escribir aparece en términos de un proceso orientado al futuro. Me interesa la

expresión “inercia mecánica” porque con respecto a su técnica es como si su ficción se definiera por un temor a la posibilidad de que no hubiera impulso. Esta preocupación por parte de Aira, que es el deseo de la supervivencia, o del continuo, lo obliga a seguir escribiendo. La relación entre historia, autor y obra se ve de forma clara en la conclusión de *Varamo*, momento del texto que se presta a un análisis del tipo que haría Edward Saïd sobre la historicidad y la mundanería. En su libro, *Degeneraciones textuales: Los géneros en la obra de César Aira*, Mariano García declara que en la obra de Aira “en el paisaje del contenido a la forma—la supervivencia determina a su vez la génesis y la experiencia misma del relato.” (García 19). El comentario de ella no sólo trata de las condiciones de la producción de algo sino que también recalca el concepto del la supervivencia del arte en el mundo moderno.

En otra entrevista Aira habla del estatus de la obra de arte, tema del que nos hemos ocupado en los capítulos anteriores sobre *Varamo*, *Un episodio en la vida de un pintor viajero* y *El congreso de literatura*. Se trata de la relación que la figura del Sabio Loco y cada artista tienen con sus obras—una relación de conexión fuerte. Aira explica:

Yo no hablaría de pretexto, sino de un juego de transformaciones, que es lo que hace la dimensión temporal del trabajo de la novela. Por breve que sea, una novela lleva un tiempo para ser escrita, y las huellas visibles de ese lapso son esos cambios de nivel entre lo escrito y su escritura. Me gusta dejar bien visibles esas huellas, y de ahí debe de venir la mala fama que me he hecho de autor de “meta ficciones” y todo eso. (Aira BR)

El deseo de dejar “las huellas visibles” del procedimiento de escribir una obra se manifiesta en las relaciones que hay entre sus protagonistas y sus obras creativas.

Vemos cómo en *El congreso de literatura* César vuelve a recordar y revivir momentos de su vida al oír fragmentos de su obra teatral. El proceso de escribir permite que los personajes principales de sus historias superen obstáculos, que ganen dinero y, sobre todo, que sobrevivan. El acto de escribir la obra de teatro, *El corte de Adán y Eva*, le ayuda al narrador César enfrentar su adicción a la proxidina, los problemas con su pareja y también su defecto psicossomático. El contenido del poema famoso de *Varamo* explica las acciones del autor mismo durante el día entero de la composición de *El canto del niño virgen*, lo cual subraya la importancia de procesos en vez de productos finales. Al igual que *Un episodio en la vida del pintor viajero*, que se centra en un episodio pequeño en la vida larga de un gran pintor y que así eleva la importancia de las acciones diarias del pintor y su amigo Krause, también la obra de Aira, en general, se puede concebir como un esfuerzo por valorar el proceso de hacer el arte en vez de los productos finales que atiborran el mundo capitalista y que consumimos..

Diccionario de autores latinoamericanos y el proyecto de Aira

El *Diccionario de autores latinoamericanos*, un libro que tiene 640 páginas y que cataloga las vidas y las obras de más de 1000 autores latinoamericanos, representa un esfuerzo inmenso que describe y contextualiza cinco siglos de literatura latinoamericana. Fue publicado en el año 2001 aunque el libro estaba terminado en 1985 y sólo abarca literatura hasta el año 1965 con algunos agregados antes de la publicación en 2001. Cataloga obras creativas, contextualizándolas con las vidas de los autores. El proyecto saca a la luz el rol de César Aira no solamente como escritor

prolífico que navega el mundo comercial y el mundo del arte sino también como un lector voraz que verdaderamente disfruta de la lectura y que cree en la fuerza creativa de la escritura como gran tradición. La publicación de un libro así por un solo autor, y un solo lector, representa un proyecto inmenso de catalogar y leer sin parar. El acto que representa la creación de este *Diccionario* hace que veamos a César Aira como si fuera el Sabio Loco, el ser humano que quiere saberlo todo y catalogar todo los procesos del mundo. En las entrevistas Aira habla sobre el impulso que lo ha llevado a hacer la enciclopedia, refiriéndose a Borges, que también era un gran lector.

El proyecto de su *Diccionario de autores latinoamericanos* vale como análisis no solamente por la inmensidad de este tipo de proyecto sino también por la manera en que Aira presenta la información acumulada y investigada. La primera cosa con que el lector se enfrenta en el libro es la “Advertencia” al principio del *Diccionario*:

Trabajo enteramente personal y domestico, acumulación de comentarios de lecturas y notas de investigador aficionado, este “Diccionario” lo es sólo por estar ordenado alfabéticamente. No tiene aspiraciones de exhaustivo ni sistemático. Aunque puede ser de utilidad para el estudioso, está dirigido más bien al lector, y dentro de esta especie apunta a los buscadores de tesoros ocultos. Es con esa intención que me extiendo en desconocidos y olvidados, y mucho más en el pasado que en el presente; no he incluido autores surgidos en los últimos veinte años.

Es notable la informalidad con que habla Aira sobre su *Diccionario* y sobre el acto de catalogar detalladamente cinco siglos de escritura latinoamericana, junto con las vidas de sus autores. Utiliza palabras del registro del Sabio Loco como “los buscadores de tesoros ocultos”, que evocan cuentos de piratas o aventuras infantiles y que subrayan la naturaleza íntima y personal del proyecto. Se declara a sí mismo como un “investigador aficionado” del universo de las letras, deseando informar al público de obras y autores que son generalmente “desconocidos y olvidados” en los estudios. Su

estatus como lector voraz nos recuerda las distintas figuras del Sabio Loco en sus libros—las notas del laboratorio del Varamo o las cartas largas de Johan Rugendas, por ejemplo. Aira ha dicho que “siempre está la tentación de enciclopedismo”, el impulso de saber más, de leer más, y el *Diccionario* representa esta idiosincrasia del lector-escritor (Aira, Adolphsen).

En una entrevista, Aira comenta que los grandes autores que han escrito obras maestras muy largas e importantes—como Thomas Mann y Tolstoy—también demuestran una capacidad de escribir bien en un formato más corto (Aira, Adolphsen). Aira comenta que prefiere las obras más cortas cuando dice: “pero también he notado que todos los escritores que escriben obras maestras muy largas también ha escrito obras maestras muy cortas” (Lousiana MoMA). La brevedad es una característica innegable de la obra de Aira. Refleja su propio proceso de escribir y la búsqueda para la forma que más le conviene:

Si uno es honesto consigo mismo va encontrando la forma que más le conviene a la larga, e intenté escribir libros que parecieran novelas, pero por un lado fui encontrando que con 100 páginas podía contar el tipo de historias que se me ocurren a mí, que siempre son historias que tienen una vuelta ilógica y que entran perfectamente en estas páginas. (LpG Aira)

La necesidad o el impulso de escribir bajo límites espaciales aparece en sus libros, como hemos visto explícitamente a lo largo de *El congreso de literatura*, a través de la preocupación por parte del narrador de mantener entretenido al lector con los hechos esenciales de los acontecimientos. Aira explica que empezó la carrera escribiendo novelas de 300 páginas pero que descubrió que tenía que reducirse a este formato de novelita que en general ocupa 70 a 120 páginas— *Varamo* (edición de Anagrama) tiene 124 páginas, y ambos *Un episodio en la vida del pintor viajero*

(edición de Beatriz Viterbo Editora) y *El congreso de literatura* (edición de New Directions) sólo tienen 90 páginas (Aira, Adolpsen). Es notable que los tres textos fueron publicados en los años 2000 (*Un episodio en la vida del pintor viajero*), 2002 (*Varamo*) y 1999 (*El congreso de literatura*)—la época a finales de la crisis financiera en Argentina de entre 1998 a 2002, y cada texto refleja una cierta ansiedad sobre los mercados y el capitalismo. Esta reducción de escritura representa para Aira un producto optimizado, digestible e interesante para los lectores y consumidores. Tal como vemos en el caso de sus personajes, su propia forma de escribir se adapta hasta el máximo al mundo capitalista, colmado de mercados y de cifras numéricas.

La obra de Aira representa una respuesta fascinante a las preguntas ¿cómo seguir con el arte? y ¿cómo puede sobrevivir el arte dentro de los mercados, y qué efecto tiene eso en la obra misma? *Varamo* nos presenta un mundo y mentalidad capitalista que impregnan cada aspecto de la sociedad panameña y la vida diaria de Varamo, pero el poder del dinero y los mercados últimamente impulsan la creación de una gran obra que permite que nuestra protagonista sobreviva. *Un episodio en la vida del pintor viajero* nos presenta una mirada nueva de una figura histórica conocida por su producción prolífica del arte, demostrando el rol fundamental que tiene la escritura en la vida de Johan Moritz Rugendas y el efecto que tiene un artista cuando documenta la naturaleza. En *El congreso de literatura* vemos el Sabio Loco de César Aira, que abunda en idiosincrasias y unicidad, enfrentado con los caprichos del mercado. Los tres textos ofrecen meditaciones sobre la relación entre una obra y las condiciones de su creación, particularmente el momento histórico que se engendra y el vínculo fuerte entre creador y obra. Cada uno encarna el impulso del continuo entre

el pasado y el presente, y entre la realidad y la ficción, empujando las narrativas siempre hacia delante. La respuesta surrealista de Aira a estas preguntas fundamentales es seguir creando, seguir escribiendo y haciendo arte porque el arte ha sobrevivido y siempre sobrevivirá.

Obras citadas

- Aira, César. Interview by Junco, Jaime Cabrera. "César Aira: Estoy Buscando Formas Literarias Ajenas a La Novela." Lee por Gusto. 2013.
- . Interview by Ulloa, Ernesto Escobar. "Entrevista a César Aira: "Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura"." The Barcelona Review. 2004.
- . Interview by Adolpsen, Peter. "Literature Is the Queen of the Arts". *Louisiana Channel*. Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana Museum of Modern Art. 2014.
- . "Los libros del pasado." *Guaragua* 6.14 (2002): 59-62. Print.
- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. El Escribiente Ensayo. 1. ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Print.
- . *Diccionario de autores latinoamericanos*. Obras Notables. Buenos Aires, Argentina: Emecé : A. Korn Editora, 2001. Print.
- . *El congreso de literatura*. Colección Andanzas. 1. ed. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1999. Print.
- . *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Ficciones. 1. ed. Rosario Argentina: B. Viterbo Editora, 2000. Print.
- . *Varamo*. Narrativas Hispánicas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Print.
- Aira, César, and Chris Andrews. *An Episode in the Life of a Landscape Painter*. New York: New Directions, 2006. Print.
- . *Varamo*. 1st American paperback ed. New York: New Directions Pub., 2012. Print.
- Aira, César, and Katherine Silver. *The Literary Conference*. New York: New Directions Pub., 2010. Print.

- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Trans. Aramburu, Francisco González. México: Letra E, 1969. Print.
- Breton, André, and Franklin Rosemont. *What Is Surrealism? : Selected Writings*. New York: Monad : distributed by Pathfinder Press, 1978. Print.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Ensayos críticos. 1. ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002. Print.
- Corral, Wilfrido H., Nicholas Birns, and Juan E. De Castro. *The Contemporary Spanish-American Novel : Bolaño and After*. First edition. ed. New York: Bloomsbury Academic, 2013. Print.
- Fernández, Nancy. *Narraciones viajeras : César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. Print.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales : Los géneros en la obra de César Aira*. Tesis/Ensayo. 1. ed. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Print.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. *Manifiesto Comunista*. 150 Años ed. Quito: Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador, 1998. Print.
- Marx, Karl, Juan Bautista Justo, and John E. Hausner. *El Capital*. 4. ed. Buenos Aires,: Biblioteca Nueva, 1946. Print.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. Print.