

---

## RELATO EPISÓDICO, HISTORIA ÉVÉNEMENTIELLE EN *UN EPISODIO EN LA VIDA DEL PINTOR VIAJERO* DE CÉSAR AIRA.

ISABEL MURCIA ESTRADA <sup>1</sup>

### Resumen:

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, César Aira relata el viaje interrumpido del pintor Moritz Rugendas desde Chile a la pampa argentina. Sin embargo, el itinerario planeado sufrió una alteración imprevista a causa del accidente de su protagonista, alcanzado por varios rayos. El pintor viajero -que había iniciado su periplo con la intención de encontrar una nueva forma de contar la realidad a través de la pintura, y que, desoyendo las enseñanzas de Humboldt, pretendía construir el mundo en lugar de reproducirlo y captar con su pincel lo irrepresentable, el movimiento-, halló su nueva forma de pintar como consecuencia del accidente que alteró su rostro y su percepción. El rayo de la novela, *événement* que interrumpe la temporalidad, parte tanto el viaje como a su protagonista. Esto provoca un vacío capaz de romper la linealidad y de subvertir el orden simbólico establecido. Pero, esta historia interrumpida que constituye el contenido relatado en la novela se convierte, además, en su forma narrativa. Aira, al igual que Rugendas, consigue retratar lo que ya anunciaba su título, un episodio, que escapa de los parámetros de inicio-nudo-desenlace propios de la narración, haciendo de la intermitencia un modo de contar.

Palabras clave: *événement*, episodio, intermitencia, Aira.

Keywords: *événement*, episode, intermittency, Aira.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Filología Hispánica y en Publicidad y Relaciones Públicas por las Universidades de Almería y de Sevilla, respectivamente, y Máster en Estudios de Género por la Universidad de Almería. Ha publicado algunos ensayos sobre literatura en revistas especializadas y ha colaborado con la Facultad de Poesía José Ángel Valente. Es una de las editoras fundadoras de la revista de poesía *América Invertida* y codirectora del Aula de Poesía con el mismo nombre. Co-dirige la editorial independiente Cavallo Morto. En España es profesora titular de Lengua castellana y Literatura.

El viaje como motivo temático y estructural de la narración, con su división en jornadas y su principio (partida), nudo (trayecto) y desenlace (llegada), es la base diegética del narrador que Benjamin llama “marino mercante” (113). El viaje como materia novelable, para tener algo que contar, para rellenar de contenido, pero también como forma discursiva. Desde los neor aristotélicos hasta la teoría literaria actual —sobre todo desde el estructuralismo—, el viaje es considerado la “motivación del enhebrado más frecuente” (Shklovski 129), el principio de estructuración de un tipo de relato que toma el desplazamiento de su protagonista como *leitmotiv* de la historia. El viaje, entonces, es el hilo que hilvana episodios. Pero, ¿qué sucede cuando el viaje está incompleto, cuando el hilo se rompe, cuando el movimiento continuo se detiene en seco, cuando la novela se queda en capítulo?

Concibe Aira el viaje como matriz de la ficción. En un artículo titulado “El viaje y su relato” (*El País*, 21 de junio, 2001), afirma:

El problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota o una biografía, debe haber sido la falta de términos discretos en la experiencia. En efecto, el continuo de la vida que vivimos no tiene divisiones (o las tiene en exceso). El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunos tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda. Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada —lo que permitía inventarlo todo. (2)

Es decir, el viaje como actividad contiene en sí mismo la *dispositio* de una narración. Sin embargo, Aira, que, según algunos críticos, como Jesús Montoya Juárez, es el maestro de la paradoja, revierte en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) esta estructura, y utiliza el viaje a la pampa del pintor alemán Rugendas para construir, no una narración de viaje, con principio y fin, con partida y regreso, sino el relato de una estampa, dejando el regreso silenciado, interrumpiendo la linealidad de la historia.

La novela comienza explicando quién era Rugendas y describiendo las circunstancias de su viaje a la pampa desde Chile, acompañado del joven Krause. En sus planes estaba atravesar todo el país, hasta llegar a Buenos Aires, “y de ahí subir hasta Tucumán y luego Bolivia, etcétera. Pero no pudo ser” (Aira 16). Salieron a finales de diciembre de 1837, sin embargo, al viaje lo partió un rayo. El núcleo de la narración lo compone el accidente que casi hizo que Rugendas perdiera la vida. A causa de varios rayos que recibieron el jinete y su caballo, este último salió desbocado y el artista, enganchado por un estribo, fue arrastrado durante un largo trecho. Cuando lo encontraron y se pudo recuperar de la conmoción cerebral y la fuerte herida de la cabeza, se quedó marcado, en palabras de Tomás Lago, con “una parálisis que afectaba casi la mitad de su cuerpo, en la frente sobre la ceja derecha mostraba una gran partidura cuya cicatriz sería un rasgo fisonómico para siempre. Un tic rápido

de los ojos contraía los músculos de su cara constantemente” (85). Este acontecimiento produce dos rupturas: la primera, la real, es la que impide que los planes de viaje de Rugendas y Krause lleguen a término; y la segunda, la narrativa, provoca que la novela de Aira concluya *in media res*, pues el relato se interrumpe cuando Krause y Rugendas, todavía convaleciente y con la cara cubierta, siguen a los indios después de un malón. El final de la novela, que no el final del viaje, deja a Rugendas pintando, “drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje” (Aira, *Episodio* 108).

#### 1. EPISODIO COMO RUPTURA ÉVÉNEMENTIELLE DE LA HISTORIA

Johan Mortiz Rugendas, es considerado uno de los artistas europeos más influyentes de los que visitaron el sur del continente americano a lo largo del siglo XIX. Formado en Europa y alabado por Humboldt, su pintura retrata los paisajes y personajes brasileños, mexicanos, argentinos, peruanos, bolivianos, chilenos. Su labor, como escribió Lago, “vincula su nombre para siempre a la crónica histórica de nuestro pueblo [chileno] y le da un sitio entre los monumentos de más categoría humana y artística” (9-10). Y podríamos hacer extensiva esta afirmación al resto de territorios que pintó Rugendas. Él formó parte de una época en la que viajar era sinónimo de conocer el mundo y, desde Europa, viajó a América con la tarea de recoger “informaciones fidedignas acerca de los pueblos, la geografía física, la botánica, la zoología” (Lago 10), como un auténtico fisónomo de la Naturaleza<sup>2</sup>.

Sin embargo, en la novela de César Aira, el Rugendas de la ficción parece comportarse de manera opuesta a lo que Humboldt recomendaba. De hecho, el viaje por Argentina ya supone un desvío. El Rugendas personaje no viaja para reproducir el mundo, sino para construirlo, para encontrar un procedimiento que le permita pintar, no lo estático, sino el movimiento. “Cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva” (Aira, *Episodio* 62).

Y al igual que Rugendas desafía los preceptos humboldtianos, Aira se resiste también al encorsetamiento estructural. Hasta la mitad de la novela, la narración responde a los parámetros clásicos: el narrador nos presenta al protagonista, resume sus antecedentes, relata los avatares del viaje desde la partida, con sus acompañantes, hasta que en las páginas 44-45 sucede el episodio que, ya anunciado en el título, va a provocar la ruptura del viaje, que va a partir el relato, deshaciendo la linealidad. Pareciera que para Aira, igual

<sup>2</sup> Para Humboldt, creador del género de la fisionómica de la Naturaleza, esta disciplina era una “suerte de geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje. [...] El geógrafo artista debía captar «fisionomía» del paisaje (el concepto lo había tomado de Lavater) mediante sus rasgos característicos” (Aira, *Episodio* 13).

que para Badiou, la historia no fuera una línea ininterrumpida de tiempo, sino que estuviera formada por una serie de *événements*, de acontecimientos que intersecan esa recta temporal.

Como señala Sandra Contreras, “la literatura de Aira está hecha de transformaciones, súbitas metamorfosis, torsiones subrepticias” (85). Sus novelas plantean la constante posibilidad del arte de empezar de nuevo, de romper la realidad, la transformación de lo representado “por la inmediata irrupción de la invención” (295). Esta concepción de la literatura se relaciona con la idea de historia de Alain Badiou –explicada por Gibson en su estudio sobre la intermitencia en la historia–, para quien esta no se puede pensar “in terms on any laws which regulate its progress, but from the vantage-point of the chances that arrive to interrupt it and set certain processes in motion” (Gibson 34). En esta lógica de la intermitencia histórica, los acontecimientos no son un simple evento importante o significativo desarrollado en el ámbito político, artístico, científico o amoroso. Son un quiebre. Pero esta falla se produce en la estructura misma de la situación que la ha generado, no como algo externo, ajeno a ella, sino como respuesta a un vacío no simbolizado. De este modo, el *événement* implicará una subversión del orden simbólico establecido. El vacío sería un síntoma, un anuncio del advenimiento del *événement*, que no puede ser deducido de una situación previa ni puede ser generado por la propia situación sin más, sino que debe ser percibido por un sujeto comprometido, pues solo desde una posición subjetivamente comprometida puede ser notado. De otro modo, el vacío permanecería invisible.

## 2. VACÍO NO SIMBOLIZADO VISIBLE PARA EL SUJETO COMPROMETIDO

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Aira convierte el desierto de la pampa argentina en territorio “vacío no simbolizado”, en un espacio liso, nómada, según la definición de Guattari y Deleuze. Vacío, que no solo está presente en el objeto que se va a representar, sino que debe surgir también en el sujeto que representa, que inventa, que actúa. Rugendas, viaja al desierto desde los Andes, porque allí se erige ese “vacío misterioso [...] en el punto equidistante de los horizontes” (Rodríguez 10), porque en el desierto es donde está la oquedad no simbolizada que hará posible el acontecimiento, la pampa era lo no representado todavía, la hoja en blanco. Y el pintor alemán encuentra, además, un desierto que está más desierto después del paso de una plaga de langostas. Un lienzo en blanco que es más blanco. “Un día y medio se desplazaron en ese vacío espantoso. No había pájaros en el aire, ni cuises ni ñandúes ni liebres ni hormigas en la tierra. La costra pelada del planeta parecía estar hecha de un ámbar seco” (Aira, *Episodio* 40).

El vacío del nuevo paisaje sustrae al sujeto “from the world of *doxa* or established knowledge. In doing so, it burdens the subject with the ‘anguish’ of the void” (Gibson 30). Aira, hace de Rugendas un sujeto comprometido,

“creador” de un acontecimiento artístico que rompe el “orden lineal y sucesivo de vistas fragmentarias” (Rodríguez 54) propio del geógrafo artista concebido por Humboldt, porque el pintor alemán no busca una historia, un relato, sino que pretende encontrar un procedimiento nuevo. Rugendas, no viaja para tener *qué* contar, sino que viaja para descubrir *cómo* contar. Y para ello, debe desoír las indicaciones de Humboldt y viajar a la pampa, al desierto, porque es allí donde se encuentra ese vacío, en las “regiones no holladas todavía por el hombre blanco, quizás hasta los soñados glaciares, las montañas móviles de hielo, puertas inexpugnables de otro mundo” (Aira, *Episodio* 68). Pero, como dice Aira, eso forma parte de la leyenda, del mito. Lo que sí es cierto “es que [Rugendas y Krause] se encontraban en medio de una naturaleza estimulante por lo novedosa, tanto que Rugendas debía recabar de su amigo confirmación de que era un hecho objetivo, y no producto de sus alteraciones de conciencia” (Aira, *Episodio* 68)

La desobediencia de Rugendas lo lleva a transformarse en sujeto comprometido. El compromiso -que surge aquí del hecho de desoír las indicaciones de Humboldt de pintar el trópico-, en este texto está directamente relacionado con la vanguardia, con el llegar antes. El compromiso como el acuerdo para cumplir con la promesa, con la palabra dada. El compromiso como “lo que ha sido enviado”-*missus*, participio pasivo de *mittere* (‘enviar’)- con un movimiento de vanguardia, hacia delante, implícito en el prefijo latino *pro-*, que significa “movimiento hacia delante, poner a la vista o estar a favor”, y apuntalado por *cum*, cuya semántica tanto como preposición cuanto como prefijo está enraizada en la noción de compleción. El Rugendas comprometido es el artista capaz de ver el vacío como posibilidad del acontecimiento, el pintor que capta la intermitencia, el movimiento, lo irrepresentable.

### 3. SUBVERSIÓN DEL ORDEN SIMBÓLICO ESTABLECIDO

Un *événement* es la posibilidad de la aleatoriedad en la estructura del mundo, la explosión de un hecho inesperado. Si el mundo trata de explicarse a partir de una relación de causalidad, donde cada elemento tenga su lugar y esté vinculado a los demás, la irrupción de un rayo, de un malón, de un terremoto<sup>3</sup>, supone una provocación a ese mundo ordenado. Tanto el episodio que relata la novela de Aira como el deseo de su protagonista Rugendas buscan lo aleatorio, lo inexplicable, la ruptura, la subversión del orden simbólico establecido.

<sup>3</sup> Estos “accidentes” representan la acción en grado sumo, y, como defiende Contreras, “la poética de Aira se quiere una poética de la Acción” (294). Ya en su novela *El congreso de literatura* (1997), el narrador anuncia el deseo que luego se materializará en Rugendas, el anhelo de captar la acción, el movimiento fortuito. “Se necesitaría algo tan grande y general como un terremoto, una colisión planetaria, una guerra, para que la circunstancia se hiciera genuinamente objetiva, y le diera espacio a mi subjetividad para tomar las riendas de la acción” (54).

Para que del vacío pueda emerger el événement, ese vacío debe suponer una verdad, una realidad no considerada por el saber de la situación misma, por inesperado. Esto quiere decir que para que el sujeto pueda crear un “acontecimiento”, el vacío que da lugar a él debe ser ajeno a los demás, porque solo es percibido por el sujeto comprometido. Sin embargo, el precio del compromiso para Rugendas es bastante alto, su rostro tuvo que ser deformado y su percepción de la realidad perturbada por la morfina.

Él pretende alterar el orden simbólico convencional desde el momento en el que inicia el viaje, pues su trayecto no es el que se esperaba, al menos, el que esperaba Humboldt, como dijimos. Pero la subversión también nace del hecho de que su búsqueda no es búsqueda del *qué*, sino del *cómo*. Y Rugendas solo va a conseguir alcanzar una nueva forma de pintar tras la pérdida de todas sus certezas y creencias. Su percepción de la realidad, y su posición en la realidad cambian después del rayo. El Rugendas antes del rayo no existe más, y surge otro Rugendas nuevo, tanto física como psíquicamente, con su rostro y sus sentidos alterados.

La linealidad de la fisionómica de la Naturaleza que defendió Humboldt marginaba la imagen suelta, el episodio, el detalle aislado, en favor de “la suma de imágenes coordinadas en un cuadro abarcador, del cual el ‘paisaje’ era el modelo” (Aira, *Episodio* 13). Pero en la novela de Aira la ruptura con la fisonomía es total, pues Rugendas no solo inventa una forma distinta de representar la realidad, sino que su propia fisonomía ha quedado alterada. Como afirma Grenoville:

[l]a deformidad del rostro destruye la simetría que existe en toda fisionomía del mismo modo que se destruye metafóricamente la relación especular, simétrica, entre un paisaje y su modelo. [...] [A] una geografía inestable le corresponde un intérprete también inestable. No es sólo el espacio el que está atravesado por fuerzas que dotan de movimiento al paisaje. El rostro de Rugendas también fluctúa. (112)

El compromiso del alemán nace de esa destrucción física, y su situación cambia desde una mirada colonial, que mira al indio desde arriba —desde los Alpes, desde Europa, dibujando esa fisonomía que aconsejaba Humboldt—, hacia la integración en la ronda del fuego de los indios después del malón. El Rugendas desfigurado de Aira tiene la sensación de que ya no desentona entre los rostros de los indios, con su cara tapada forma parte de ellos, se introduce en su grupo, se convierte en otredad.

La linealidad vital del pintor mismo se ha quebrado, y esta destrucción completa y absoluta es la que hace posible la creación de un événement en el arte, la introducción de una novedad que marca un punto de inflexión, una revolución en la forma de pintar. “Recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo.

Era Krause, no él, quien por efecto de la salud estaba en una línea única, un continuo, sin comienzo ni fin” (Aira, *Episodio* 102).

#### 4. IMAGEN COMO RUPTURA DE LA NARRACIÓN

La línea sin extremo, sin final, que constituye el relato de Aira también está atravesada por los cuadros de Rugendas. A lo largo de la novela aparecen, diseminadas, ocho reproducciones a color de cuadros del alemán y un autorretrato en blanco y negro como coda. *Un episodio en la vida del pintor viajero* constituye un libro de viaje donde letra y pintura, texto e imagen, desarticulan o rearticulan el mensaje. En un primer momento podría parecer que los cuadros apoyan visualmente el contenido de la palabra escrita —*Casucha el Rey en mediode los Andes* (1837) en la página 23 cuando el narrador describe las “largas marchas [...] vigiladas por cumbres de mica” (Aira, *Episodio* 22); *Jinete y coche en una cuesta, con los Andes al fondo* (1834-42) o *Paseo a los Baños de Colina* (1835) en las páginas 33 y 35 respectivamente para mostrar “la gran carreta de las travesías interpampeanas” (Aira, *Episodio* 31). Aparecen, además, algunas reproducciones del libro que publicó Rugendas tras su primer viaje por América (1821-1825) titulado *Viaje pintoresco por el Brasil* (París, 1835), que representan la selva tropical, único lugar capaz de contener “el exceso de las formas primarias para caracterizar un paisaje” (Aira, *Episodio* 15) y que tanto interesaba a Humboldt. Sin embargo, el espacio en que se desarrolla la narración, con el desierto pampeano como escenario, no aparece en las pinturas, hay una invisibilidad del vacío, un no pintar el desierto. Y tampoco aparece pintado al óleo el punto culminante de la novela: el encuentro con el malón. Al final de la narración, Rugendas ha llegado a formar parte de la otredad, es uno con los indios, está inmerso en la realidad que debe pintar, pero “la trampa de esta condición es que resulta incomunicable” (Villoro 186). El nuevo procedimiento del pintor, el que le permite dibujar el malón en una obra de arte, es a la vez el que le impide hacerlo, porque cuando Rugendas ve desde dentro esa realidad, pasa a integrarla; deja de ser sujeto observador para pasar a ser objeto observado.

Los óleos son, de este modo, interrupciones del relato. La pintura representada no muestra el nuevo procedimiento de Rugendas, porque el nuevo procedimiento es irrepresentable. Las imágenes delatan la imposibilidad. El cuadro estático, espacio bidimensional, no puede reproducir el movimiento, profundo, inesperado, multidimensional. La fisionómica “operaba con repeticiones” (Aira, *Episodio* 56), pero la realidad es irrepetible.

## 5. CONCLUSIONES

En la novela, en definitiva, Aira parece buscar lo mismo que su personaje Rugendas. El compromiso de ambos consiste en proponer que el pasado se puede recuperar sin necesidad de experimentar los hechos que acontecieron, sin necesidad de contarlos, pues “[e]n lugar del relato, y realizando con ventaja su función, lo que debía transmitirse era el conjunto de ‘herramientas’ con el que poder reinventar, con la espontánea inocencia de la acción, lo que hubiera sucedido en el pasado. [...] Según esta teoría, entonces, el arte era más importante que el discurso” (Aira, *Episodio* 36-37). Aunque el narrador de Aira nos intente persuadir de que su novela está construida a partir de los documentos reales que manejan los historiadores y biógrafos *reales* de Rugendas, al mismo tiempo nos muestra la tramoya, deja al descubierto sus herramientas, que consisten en esa mezcla de realidad y ficción que ya son indistinguibles la una de la otra.

Pero solo a través del arte se puede volver al episodio del pintor viajero y explicar que el sujeto comprometido Rugendas es el artífice de un acontecimiento artístico, de un hito en la línea de la historia. Una pintura es un cuadro fijo, una instantánea en la aparentemente ininterrumpida temporalidad histórica. Es el tiempo congelado. Del mismo modo, a nivel narrativo, Aira novela este *événement*, con una historia que no es lineal, que no responde a los parámetros de inicio-nudo-desenlace, porque lo importante no son los extremos, como pretende la historia de principio y fin, de relación de causalidad, sino que “lo que le importaba a Rugendas [y parece importar también a Aira] estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible” (Aira, *Episodio* 34). Lo relevante es un punto, una secante, un *événement* que cruza, perpendicular, la historia.



---

### Obras citadas

Aira, César. *El congreso de literatura*. Caracas: Universidad de los Andes, 1997.

———. “El viaje y su relato”. *Babelia, El País*, Madrid, 21 de julio de 2001.

———. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Benjamin, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introducción y selección de Eduardo Subirats, traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001. 111-134.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Gibson, Andrew. *Intermittency. The Concept of Historical Reason in Recent French Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Grenoville, Carolina. *Conquista, colonización y procesos de transculturación. Espacialidad, figuras del porvenir y ficciones de identidad en la literatura argentina*. Tesis para optar al grado de Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras, 2012. Consultado el 14 de mayo de 2018.

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1507>.

Lago, Tomás. *Rugendas. Pintor romántico de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

Montoya Juárez, Jesús. “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana del cambio de siglo (1990-2006)*, editores Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 51-75.

Rodríguez, Fermín A. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Shklovski, Victor. “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología presentada y preparada por T. Todorov. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1970. 127-146.

Villoro, Juan. “Itinerarios extraterritoriales”. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008. 172-187.