

# ¿Una poética del viaje en la narrativa de César Aira?<sup>1</sup>

Julio Peñate Rivero

*Université de Fribourg*

*Un destino no es nunca un lugar sino una  
nueva manera de mirar las cosas.*

(Henri Miller)

## INTRODUCCIÓN: DEL AUTOR A LA OBRA

César Aira (1949, Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires) es, probablemente, uno de los escritores argentinos actuales más originales<sup>2</sup>, prolíficos, divertidos e inclasificables. Traductor de profesión, su obra supera el medio centenar de títulos, por lo general en forma de novelas cortas. El viaje es un componente textual muy presente en la narrativa de nuestro autor. Lo encontramos en obras tan relevantes en su producción como *Ema, la cautiva* (1981), *La liebre* (1991) y *La mendiga* (1998) o tan próximas a nosotros, aunque sólo sea por motivos geográficos, como *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2003). Aquí me limitaré a una de sus narraciones acaso más atractivas en este aspecto: *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), a la que añadiré varias referencias de *La liebre*, otro texto especialmente significativo para nuestro propósito, según luego veremos.

---

<sup>1</sup> Cfr. Julio Peñate Rivero (ed.): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor, 2004, pp. 333-351.

<sup>2</sup> La originalidad (o su ausencia) en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX en adelante se suele definir en relación con la alargada sombra borgeana. A este respecto, César Aira se define con notoria claridad y cierto humor: “Creo que el *quid* está en que leyéndolo [a Borges], de adolescentes, vimos dónde estaba la esencia de la literatura. Eso fue definitivo, pero después descubrimos, también, que la literatura no tiene una esencia sino muchas, históricas y contingentes. Así que fue fácil escapar de la órbita borgeana, tan fácil como volver o como no haber escapado nunca” (Echeverría, Ignacio, “César Aira: En la literatura no hay cosa peor que el humor”, *El País* (Babelia), 6 de noviembre de 1999, p. 9).

Notemos que, con la misma idea de relativizar el peso borgeano, un escritor contemporáneo de Aira, Ricardo Piglia hace decir a su *alter ego* (Emilio Renzi) en *Respiración artificial* (1980) que Borges viene a ser el último gran escritor argentino del siglo XIX, mientras que Roberto Arlt sería el primero del XX (ver pp. 130-139 de la edición de Anagrama, Barcelona, 2001).

*Un episodio...* trata del accidentado viaje que el pintor alemán Johan Moritz Rugendas realizó de Chile a Argentina en 1837 durante su estancia de dieciséis años en Latinoamérica, recorriendo el continente de norte a sur y dibujando su flora, fauna, ciudades y habitantes<sup>3</sup>. Hasta donde he podido comprobar, nuestro autor sigue muy de cerca los datos biográficos del pintor (tan desconocido en Alemania como reconocido en buena parte de América Latina<sup>4</sup>), incluyendo el accidente sufrido por Rugendas (momento central del relato): alcanzado por un rayo en plena pampa argentina, fue arrastrado inconsciente por su caballo y su rostro quedaría marcado por el impacto repetido de su cabeza contra el suelo.

Dividiré mi exposición en dos tiempos. Primero voy a situar brevemente la obra en relación con la narrativa de viaje (será una manera de justificar ese texto dentro de nuestro *corpus*) y después analizaré las funciones discursivas del viaje en el texto de Aira: veremos de ese modo cómo el viaje llega a organizar o, al menos a condicionar, el conjunto del relato.

## **UN EPISODIO... EN LA TRADICIÓN DEL RELATO DE VIAJE**

*Un episodio...* parece reunir, en forma casi paradigmática, una notable muestra de los rasgos distintivos de esta modalidad literaria. Resumidos de manera muy breve, y en sólo nueve puntos, serían los siguientes:

1°.- Asistimos a la puesta en intriga de un desplazamiento físico, el del protagonista y el de su compañero igualmente pintor (Robert Krause). Este desplazamiento implica el paso de un espacio relativamente familiar y controlable a un mundo desconocido, sorprendente y dentro del cual los viajeros pueden llegar a sentirse perdidos. El relato elige precisamente el

---

<sup>3</sup> La vida de esta apasionante figura se halla estrechamente ligada a Latinoamérica: nacido en Augsburg en 1802, viajó en la expedición científica de Von Langdorf para dibujar la naturaleza brasileña. A su vuelta, publica en París *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1825), una serie de ilustraciones que atraen la atención y la amistad de Humboldt: éste le dará cartas de recomendación ante científicos, artistas y políticos, para su segunda estancia en América (1831-1847). En 1834 sale de México por razones políticas y se dirige a Chile, desde donde viajará a Perú, Bolivia y Argentina. Entre 1842 y 1845 se centra en Perú con algunos viajes al exterior. De vuelta a Alemania, muere en 1858, tras malvender buena parte de su obra por dificultades económicas.

Rugendas pintó en miles de cuadros y dibujos, y de manera minuciosa, la naturaleza, las costumbres, la indumentaria, la arquitectura y los tipos humanos del continente. Sarmiento, al que conocería durante el exilio chileno de éste último, diría de Rugendas: "Es un historiador más que un paisajista. Sus cuadros son verdaderos documentos". Y en efecto, su obra forma hoy parte de la historia del arte mexicano, chileno, peruano, argentino y brasileño... quizás más que del alemán.

<sup>4</sup> Una excelente muestra de ese reconocimiento es la edición, en un lujoso volumen, de sus pinturas y dibujos de tema peruano: Flores Araoz, José (introduc.), *Juan Mauricio Rugendas: El Perú romántico del siglo XIX*, Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975.

particular momento en el que los personajes se enfrentan a ese espacio nuevo, inmenso y en continua variación.

2°.- El desplazamiento obedece a un proyecto inicial, aquí más bien a varios: “documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran” (p. 6)<sup>5</sup>, conocer el continente sudamericano, ir hacia un hipotético “centro soñado” (p. 9), etc. No obstante, Rugendas comparte la opinión de personajes viajeros, literarios o no (Maqroll el Gaviero, Flaubert, Ella Maillart): lo esencial no es el final sino lo que puede aportar el viaje en sí mismo: “Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento” (p. 27).

3°.- Se pone ampliamente de relieve el instrumento de locomoción utilizado, lo cual se justifica por el tipo de relación que éste lleva a establecer entre los viajeros y entre ellos y el medio. Recordemos el barco en *Los premios* de Cortázar, el tren en *Altiplano Express* de Recacoechea, el autobús en *Esos cielos* de Atxaga, el caballo en la novela de Aira, entre otros ejemplos. En cada caso, el soporte material del desplazamiento determina, impide o condiciona en gran medida la forma, cantidad e intensidad de dichas relaciones.

4°.- Hay también una llamada de atención (más o menos retórica) sobre la veracidad de la historia contada: en *Un episodio...* la función narradora está confiada a un Narrador que se muestra perfectamente al corriente de la historia del Arte y de la Filosofía, y se impone como gran conocedor de la vida y obra de Rugendas. Este narrador elige los hechos y la manera de contarlos, los comenta sin reparos y los interpreta desde la perspectiva de un erudito argentino de finales del siglo XX.

5°.- Se percibe fácilmente una dramatización de la mirada de un Otro múltiple: el compañero de viaje (en nuestra novela se convierte en un segundo centro focalizador además del propio narrador) y los habitantes de los países visitados (aquí la familia Godoy, en cuya casa se hospedan, o los indios del malón). Estos actantes no son sólo materia de composición

---

<sup>5</sup> Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2002. Todas las citas procederán de esta edición.

pictórica al servicio del artista: pueden influir de manera irreversible en el desarrollo o quiebra del viaje y en la misma personalidad del viajero.

6°.- Observamos numerosos tópicos habituales en la literatura de viaje tales como la ciudad y su descripción (el célebre *laudes urbium* medieval, aquí aplicado a la ciudad de Mendoza), el paisaje y su modificación, los animales y vegetales que lo animan, las variaciones entre noche y día, etc. Y todo esto a partir de dos ejes: la sucesión espacio-temporal (de paisajes, de luz, de temperatura) y la contemplación maravillada: los *mirabilia* son un componente habitual del relato viajero ya desde los textos medievales: el lujo extraordinario del rey de Mahabar (Ceylán), los hombres de cabeza incrustada en el pecho, los que la tienen de animal (*cynocéfalos*), los árboles que dan animales como fruto, entre otras maravillas del *Millione* (1299) de Marco Polo, *El libro de las maravillas* (1350) de Mandeville o *El libro del conocimiento* (hacia 1390).

En Aira los *mirabilia* no faltan, al contrario: recordemos la descripción de las montañas en medio de la cordillera andina (pp. 12-13), el lento progresar de las carretas pampeanas (pp. 25-26) y la naturaleza idílica en torno al pueblo de San Rafael (pp. 56-57).

7°.- En cuanto al tono estilístico, se percibe en *Un episodio...* un lenguaje más sobrio que recargado, incluso en la descripción de las maravillas antes citadas, en el recurso a la comparación o en el uso de términos técnicos. Estos rasgos parecen corresponder a lo que es habitual en buena parte de los relatos medievales desde el *Libro de los viajes* (hacia 1173) de Benjamín de Tudela, incluso al describir la corte del califa de Bagdad, su palacio de tres millas de extensión y su “gran bosque con toda clase de árboles del mundo”<sup>6</sup>. Puede tratarse de un recurso destinado a no despertar la sospecha del lector en cuanto a lo exagerado de las descripciones. César Aira (como se puede ver en la cita la número 29 de este trabajo), llega a recurrir al humor como forma de relativizar la grandiosidad de lo descrito y hacerlo así más accesible al receptor.

8°.- En cambio, no hallamos en Aira demasiada insistencia en la noción de cumplimiento del periplo (es decir, del regreso) ni de su problematización. Esto se puede explicar por diversas razones que no son extrañas a la “poética” del viaje: la brevedad misma de la novela, la insistencia marcada desde el título en el hecho de que la historia contada se concentra en una

etapa particular de la segunda estancia del pintor en América, sin olvidar que, para algunos autores, no hay regreso posible cuando se realiza un auténtico viaje. Éste implica en el viajero un cambio profundo y durable en la visión de sí mismo y del mundo. Según John Steinbeck, “el viajero no hace el viaje; es el viaje el que hace al viajero”. Héctor Tizón, otro novelista argentino profundamente interesado por esta problemática, sería aún más lapidario: “El regreso no existe”, afirma en *La casa y el viento*<sup>7</sup>.

9°.- Como diría Odile Gannier, el relato de viajes es un género “federador”<sup>8</sup>: mantiene relaciones, a veces estrechas, con la novela epistolar, la de caballería, la de formación, la picaresca, el relato de pretensión histórica, las utopías, las mismas guías turísticas y el discurso artístico o científico, entre otras variantes discursivas. Ahora bien, la simple lectura de la novela de Aira permite comprobar la presencia de ingredientes históricos, científicos, artísticos, de novela psicológica, de formación, etc. Incorpora así un último rasgo presente en la narrativa viajera, rasgo que incluso ha justificado la celebración de coloquios interdisciplinarios sobre esta obra<sup>9</sup>.

## LA FUNCIONALIDAD DISCURSIVA DEL VIAJE

Según avancé anteriormente, voy a concentrarme ahora en un solo aspecto: el del viaje en cuanto activador textual en *Un episodio...* En efecto, el viaje puede actuar como una potente maquinaria generadora de discurso narrativo. Nuestra novela es una manifestación bastante lograda de ello. Basta leer el primer párrafo del *incipit* narrativo para convencerse<sup>10</sup>: según el narrador, vamos a seguir la trayectoria de uno de los raros pintores *viajeros* occidentales de calidad, afirmación y calificativo que se encuentran ya en la primera línea del texto. Rugendas ha podido adquirir (o al menos manifestar) su particular competencia artística

---

<sup>6</sup> Tudela, Benjamín de, *Libro de viajes* (edición trilingüe), Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 179.

<sup>7</sup> Tizón, Héctor, *La casa y el viento*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 13.

<sup>8</sup> Gannier, Odile, *La littérature de voyage*, París, Ellipses, 2001, p. 96. Otros críticos han insistido en la misma noción, por ejemplo: Richard, Jean, *Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 1981 (“un genre multiforme”), p. 8 y Pasquali, Adrian, *Le tour des horizons. Critiques et récits de voyage*, París, Klincksieck, 1994, p. 113.

<sup>9</sup> “Un texte: des disciplines. Rencontre autour d’*Un épisode dans la vie du peintre voyageur* de l’écrivain argentin César Aira”, Besançon, Université de Franche-Comté, 26-27 de septiembre de 2003. En el presente trabajo desarrollamos algunas ideas avanzadas en aquella ocasión.

<sup>10</sup> Andrea Del Lungo ha expuesto de manera detallada la funcionalidad del *incipit* narrativo en *L’Incipit romanesque*, París, Seuil, 2003.

gracias a sus viajes por el continente americano. La novela objeto de nuestra atención va a desvelar el episodio central de uno de ellos, el primero, breve y dramático, que realizó a Argentina, “episodio que marcó de modo irreversible su vida” (p. 5).

El viaje se convierte aquí en la condición de existencia (o por lo menos en una de ellas) de la historia contada y en el hilo conductor del relato. A este respecto, conviene destacar que estamos ante una novela representante de lo que podría ser considerado como el “núcleo duro” de la literatura de viaje. No se trata de un texto en el que la actividad viajera ocupe sólo una parte limitada de la narración: es lo que sucede, tomando un ejemplo del propio Aira, en *Ema, la cautiva* (el viaje, de consecuencias decisivas para el resto de la historia, se concentra, no obstante, en el primer tercio de la novela<sup>11</sup>). Y menos aún corresponde al relato de estancia: otra variable muy frecuente en la literatura viajera, limitada a lo acaecido u observado en un lugar (etapa o final) concreto del recorrido (el relato descriptivo de ciudades es tal vez el ejemplo más acabado). *Un episodio...* recoge las peripecias ocurridas *durante* el viaje: la novela se cierra incluso antes de que éste concluya (en el momento culminante de la febril tarea pictórica de Rugendas trasladando al papel los rostros y gestos de los indios). Aquí “todo es viaje” o está en relación directa con él.

## **LA INTRIGA Y LA RELATIVIDAD DEL AZAR**

Ya hemos visto que el desplazamiento supone normalmente trasladarse de un espacio familiar, reducido y “controlable”, a un mundo fundamentalmente desconocido, que supera la capacidad del viajero para abarcarlo. Esto ya presupone que el viaje genera fácilmente (¿naturalmente?) incertidumbre, intriga, cierta tensión dramática que fuerza al personaje a actuar, con el riesgo extremo de desaparecer (y acabar así la narración de manera prematura, algo no deseable para los protagonistas ni para el autor ni tampoco para el lector). Constatamos también que esta tensión viene generada por el desplazamiento a través del nuevo espacio en el que evoluciona el viajero. Así pues, el papel del espacio no es ser un mero decorado o escenario sino estimular la actividad del personaje. En cierto modo, la acción narrativa es el resultado de la confrontación entre el viajero y el espacio convertido en un actor indispensable del relato.

El “dynamismo actancial” del espacio queda además subrayado por otro componente que puede resultar decisivo: el Azar, esa confluencia imprevista de circunstancias en un lugar y en un momento particulares del viaje. La novela de Aira es singularmente generosa en este punto, en especial con la inesperada caída del rayo sobre el pintor y su montura, y la súbita irrupción de los indios ejecutando un malón<sup>12</sup>, dos circunstancias que van a influir de manera decisiva en el curso de la historia relatada<sup>13</sup>.

Hagamos aquí tres breves observaciones, la primera sobre el carácter apreciativo del azar: desde la perspectiva del viajero, se diría que el azar son los Otros (el nuevo lugar y sus habitantes). Pero también se podría afirmar que lo es más bien el Viajero: ese elemento exterior que surge como una especie de interferencia en el desarrollo normal de los hechos, provoca su alteración y sufre ciertas consecuencias (las otras las sufrirán los visitados) o se beneficia de ellas.

La segunda observación trata de lo relativo del azar en el sentido de que no es puramente gratuito. En esta obra se puede decir que “todo” viene a partir del deseo inicial del protagonista de recorrer el continente, aun a costa de todas las circunstancias “azarosas” que su proyecto le pueda deparar. Anotemos que, sin este recurso, una novela como *La liebre* no se podría sostener: el viajero, Clark (geógrafo y naturalista inglés), descubre su estrecha vinculación con los indios visitados a través de una “casual” serie de circunstancias que pueden haberse iniciado con el medio de transporte puesto a su disposición por el dictador Rosas, según comprobará quien leyere esta sorprendente obra de nuestro autor.

La tercera se refiere a las consecuencias: éstas no siempre son aleatorias; una vez insertas en la cadena causal, pueden resultar inapelables. Así, el rayo aterroriza al caballo de Rugendas y le hace arrastrar al caballero, lo cual va a desfigurar su rostro, retarda su viaje, le hace dar marcha atrás y permite de este modo la intervención súbita de un nuevo y decisivo acontecimiento: el ataque de los indios. La causa podría parecer más o menos aleatoria pero los efectos lo son menos. El azar se percibe aquí como un componente narrativo derivado del desplazamiento y activador eficaz de un factor tan esencial para el relato como es la intriga.

---

<sup>11</sup> El viaje a las Cuevas de Nueva Roma, que leemos al final del texto, parece un simple desplazamiento de placer (“turístico”, en la terminología actual), sin mayor trascendencia para el conjunto del relato: Aira, César, *Ema, la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997, pp. 196-206.

<sup>12</sup> Digo ‘ejecutando’ porque no parece tratarse de un malón auténtico sino más bien de una representación paródica destinada a los extranjeros. Ver sobre este punto: Villanueva, Graciela, “El humor, el amor y la muerte en la obra de César Aira”, *Fin de siglo. Nuevos discursos*, Angers, ALMOREAL, 2001, pp. 61-70.

<sup>13</sup> Al inicio del texto hay una suerte de carga discursiva sobre la imposibilidad de prever los malones: “En la región eran verdaderos tifones humanos, pero por naturaleza no obedecían a ningún oráculo ni calendario.

Acabemos este aspecto observando que la intriga, además de venir dada de una manera “natural” por el viaje, es aquí hábilmente estimulada por el narrador (lo que indica el interés de este elemento para el relato), por ejemplo, mediante la multiplicación de prolepsis insertas como balizas textuales que marcan el relato para reactivar la atención del lector. Así aparece ya al final del primer párrafo al hacer alusión a lo que constituye el asunto del relato: “la primera visita [de Rugendas], breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida” (p. 5)<sup>14</sup>. Algunas páginas después, el narrador vuelve sobre el mismo asunto a propósito de las consecuencias del viaje: “[...] el precio que debió pagar fue exorbitante, como se verá” (p. 9). En ambas ocasiones (y se podrían citar muchas otras<sup>15</sup>) interviene el mismo procedimiento: el narrador anuncia algo, alude a su gravedad y difiere la información, en el primer caso retrocediendo en el tiempo; en el segundo, mediante una digresión sobre la metodología científica de Humboldt<sup>16</sup>.

## LA CONFRONTACIÓN Y SUS MÚLTIPLES ASPECTOS

Un segundo elemento generado de manera casi automática por el viaje es el de la Confrontación, figura textual que admite diversas variantes: confrontación con el medio, consigo mismo, con los co-autores del viaje. Detengámonos brevemente en cada una de ellas.

- En relación con el medio: el viajero se introduce en un nuevo espacio dotado de rasgos propios, de leyes naturales (clima, fenómenos atmosféricos, accidentes geográficos) y sociales diferentes de las que le son familiares. Después de constatar las diferencias, surge una reacción más o menos intensa y finalmente se perciben las consecuencias sobre las que después volveremos. Conviene añadir que la reacción no se limita necesariamente al viajero: espacio y habitantes también pueden sentirse perturbados ante la nueva variable introducida

---

Imposible predecirlos; podía haber uno dentro de una hora o no haber ninguno hasta el año que viene (aprovechando que estaban en enero). Rugendas habría pagado por pintar uno” (p. 23).

<sup>14</sup> Notemos de paso el interés de César Aira por la concentración del relato en breves márgenes de tiempo, como para dotarlo de mayor intensidad. Por ejemplo, *Varamo* (2002) recoge las doce horas clave en la vida del protagonista, poeta vanguardista centroamericano cuyo nombre da título a la obra.

<sup>15</sup> Por ejemplo, la expedición de Rugendas entre los indios del malón: aparece sugerida (p. 86), luego inmediatamente retardada y por fin clarificada y concluida (pp. 87-88).

<sup>16</sup> Otro procedimiento, aún más rebuscado, es el anuncio de algo que luego no se cumplirá o al menos no de la manera anunciada: al principio del texto se nos hace suponer que la empresa del viajero terminará en fracaso: “El propósito original era cruzar todo el país, hasta Buenos Aires, y de ahí subir hasta Tucumán, y luego Bolivia, etc.

por la presencia del extraño. Así pues, el exotismo del medio desencadena, casi naturalmente, la confrontación como elemento narrativo interno al relato.

- En relación con el propio viajero: autores como Botton, Magris o Zikman<sup>17</sup> consideran que el viaje implica la introspección, la autorreflexión, como resultado de la confrontación del viajero con la naturaleza, con los sedentarios y con su propio cuerpo (lo cual hace de esta variante un componente casi obligado del relato). A este propósito conviene hacer aquí dos observaciones: primera, la introspección generada por el viaje puede convertirse en un componente primordial del discurso narrativo hasta el punto de ocupar el lugar que le estaría reservado a otro ingrediente principal del relato, la descripción<sup>18</sup>. Segunda: la reflexión es un recurso adecuado para dar cuenta de un ingrediente capital, condición de existencia del viaje y de la novela que lo configura como materia y forma narrativa: se trata de la Modificación que se opera en el personaje a partir de su experiencia viajera. Sin esa transformación, por mínima que sea, casi diríamos que los requisitos del viaje no se han cumplido: nos quedamos en el nivel del Desplazamiento (viaje = desplazamiento + modificación). Al traslado físico debe acompañar un recorrido espiritual. Álvaro Mutis diría: “Lo que importa es lo que pasa contigo, no qué pasa en el lugar al que vas”<sup>19</sup>. No se trata, pues, de un simple aditivo sino de un componente esencial, que permite distinguir al viajero auténtico del turista elemental y la novela de viaje de aquella que no lo es. Tomando como ejemplo algunos textos actuales: *La hora sin sombra* (1996), de Osvaldo Soriano, *Paraíso Travel* (2002) de Jorge Franco, *La isla de Fidel* (2001), de Marta Forn serían ejemplos de este proceso, mientras que *El alemán de Atacama* (1996), de Roberto Ampuero o *Amanecer con hormigas en la boca* (1999), de Miguel Barroso, no llegarían a representarlo.

- En relación con los compañeros de viaje: en nuestra obra la modificación es palpable, mantenida y creciente a lo largo del trayecto. La relación entre los dos viajeros se transforma de tal modo que Robert Krause, el compañero de Rugendas se va a convertir en la inteligencia práctica de éste (totalmente inmerso en su pasión pictórica) y la novela marcará ese proceso

---

Pero no pudo ser” (p. 12). Sin embargo, al final del relato comprendemos que ese proyecto ha perdido todo interés para el viajero, absorbido ahora por sus nuevas experiencias.

<sup>17</sup> Botton, Alain de, *L'Art du voyage*, París, Mercure de France, 2003; Magris, Claudio, *Déplacements*, París, La Quinzaine Littéraire, 2002; Zikman, Steve, *El encanto de viajar*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2000.

<sup>18</sup> Ver las opiniones de Robert Challe y de Italo Svevo en el libro ya citado de Gannier, p. 93.

<sup>19</sup> Rodríguez Marcos, J., “Álvaro Mutis: el viaje tiene que nacer del puro azar”, *ABC Cultural*, Madrid, 3 de septiembre de 2001.

trasladando paulatinamente el punto de vista narrativo del primero de ellos al segundo. En *Un episodio...*, esa modificación no significa necesariamente intimidad profunda entre los viajeros, todo lo contrario de lo que sucede en *La liebre*: por un lado, las confianzas entre Clarke y Carlos contribuyen a acercarlos de manera progresiva y, por otro, las circunstancias del viaje hacen que el naturalista inglés realice los mayores descubrimientos de su vida: encontrar a sus padres biológicos (indígenas americanos), a su compañera (a quien creía muerta quince años atrás), a su hermano y a sus hijos (Carlos resultará ser uno de ellos).

Es decir, se lleva a cabo el viaje que el protagonista nunca pudo imaginar: no sólo el del encuentro con la alteridad sino el de descubrirse a sí mismo como parte de un Otro desconocido y menospreciado. Dentro de la obra de Aira, posiblemente sea en *La liebre* donde el proceso de acercamiento e identificación con el Otro se lleve a su máxima expresión.

## LA INTERLOCUCIÓN Y SUS VARIANTES

Otro rasgo discursivo tendrá especial relieve en el recorrido espiritual de ambos personajes. Me refiero al diálogo, no sólo en cuanto alternancia de réplicas conversacionales, sino en el sentido de interacción comunicativa sobre un tema determinado, interacción que altera, aunque sea de manera muy leve, la visión de los interlocutores sobre dicho tema y acaso sobre ellos mismos<sup>20</sup>.

Es cierto que en nuestra novela la interlocución no aparece ni una sola vez en forma directa<sup>21</sup>, pero eso no quiere decir que esté ausente de ella, al contrario: el discurso restituido necesita un espacio textual mucho mayor que las variantes aquí preferidas, indirecta, indirecta libre, diferida (el discurso epistolar), las cuales permiten una economía de espacio acorde con la aspiración a sintetizar lo esencial que recorre el conjunto del texto desde su mismo título: *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Si tomamos en cuenta sus variantes,

---

<sup>20</sup> La edición del Tercer Ciclo de Español del año 2000 versó precisamente sobre este asunto. Las ponencias aparecieron recogidas en: Eberenz, Rolf (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, Madrid, Verbum, 2001.

<sup>21</sup> No considero digna de esa calificación la única secuencia independiente, que en tres líneas anuncia la irrupción de los indios:

    Cuando salía el sol, precisamente, el patio empezó a resonar de gritos y ruido de caballos.

    ¡Malón! ¡Malón!

    ¿Qué?

    ¡Malón! ¡Malón!

    La casa se puso en movimiento en un santiamén. Parecía como si todos sus ocupantes se lanzaran contra las paredes como locos furiosos (p. 58).

hallamos, como media, una manifestación de diálogo por página<sup>22</sup>, sabiendo que a veces el segmento dialogal se extiende a varias otras. Esta circunstancia es aún más digna de destacar si tenemos presente que estamos ante una novelita breve de poco más de ochenta páginas<sup>23</sup>, lo cual no sólo subraya la maestría técnica del autor sino que alude a algo mucho más relevante: al hecho de que, utilitaria o existencial, la interacción verbal sostenida es un factor casi inevitable de la novela de viaje, ya sea estrategia para enfrentarse a lo imprevisto o para satisfacer la necesidad de transmitir las propias experiencias y la percepción del mundo que ellas generan en el viajero.

Esa necesidad, que en “la vida real” puede llevar, entre otros factores, a redactar la relación de viaje (e incluso a justificar por sí sola su escritura), en el plano ficcional provoca las diferentes formas de interacción verbal y se manifiesta a través de ellas<sup>24</sup>. En definitiva y para concluir este punto, me atrevería a postular que la literatura de viaje resulta del encuentro entre la experiencia personal del recorrido y su actualización mediante la palabra oral o escrita, directa o diferida.

## LA DESCRIPCIÓN Y LA MIRADA

El último aspecto que voy a considerar es el de la Descripción. A partir de numerosas relaciones de viaje, particularmente las medievales, se ha podido afirmar que la importancia dada a la descripción en este tipo de textos supera con creces la de la narración. Por ejemplo, Sofía Carrizo precisa, en su definición del género, que este rasgo constituye uno de sus componentes básicos: “Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia de su objeto final, la presentación del relato como un

---

<sup>22</sup> Manifestación de diálogo... o de su problematización, por ejemplo, por el rechazo de Rugendas a establecerlo (p. 48) o a mantenerlo (p. 61).

<sup>23</sup> En *La liebre*, la otra gran novela del autor varias, veces citada aquí e igualmente centrada en el viaje de un intelectual europeo a la Argentina, la situación es muy diferente: se trata de un texto largo (223 apretadas páginas en la edición consultada: Buenos Aires, Emecé, 2002), con un amplio desarrollo de personajes y situaciones, y un diálogo directo casi continuo. En cierto sentido, esta novela (de 1991) lleva a su extremo la transformación presentada en *Un episodio...*: el Yo del viajero europeo se convierte en el *Otro* visitado o, más precisamente, descubre que él es en realidad el *Otro*.

<sup>24</sup> En *Un episodio...* podemos percibirla tanto en el discurso oral como en el escrito, particularmente abundante por cierto. El narrador nos transmite ampliamente el contenido de la correspondencia de Rugendas (incluso parece haber reconstruido la vida del pintor a partir de su cartas): “Toda su vida [Rugendas] fue un prolífico autor epistolar [...]. Como las cartas se han conservado, sus biógrafos han tenido en ellas material de sobra donde documentarse [...], habrían podido reconstruir su vida viajera día por día, casi hora por hora, sin perder ningún movimiento de su espíritu, ninguna reacción, ningún escrúpulo” (p. 48).

espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace”<sup>25</sup>. Otros teóricos como Le Huenen rebajan algo la exigencia subrayando, no obstante, que “la descripción en la relación de viaje no es la sirvienta del relato sino su igual”<sup>26</sup>. En cualquier caso, si el personaje se desplaza por un lugar desconocido (para él y para el lector) y el narrador se propone destacar sus movimientos, es comprensible que la descripción espacial despliegue cierta intensidad, particularmente a través del sentido de la vista: el viajero oye, toca, huele, degusta, pero sobre todo ve el espectáculo de un territorio nuevo que se ofrece a él o, más bien, se le impone.

En la novelita de César Aira esta categoría discursiva encuentra “todo” su esplendor. Baste citar un solo ejemplo; no es de los más espectaculares pero, colocado al principio del texto, da el tono de las páginas siguientes:

[En medio de la cordillera andina, Rugendas y Krause pueden admirar el espectáculo:]  
No hubo lluvias en realidad, sino unas lloviznas benévolas que envolvían el paisaje en blandas mareas de humedad. Las nubes bajaban hasta casi posarse, pero el menor viento bastaba para llevárselas... y traer otras, por corredores incomprensibles que parecían comunicar el cielo con el centro de la Tierra. En esas mágicas alternancias los artistas recuperaban visiones de ensueño, cada vez más espaciales. Las jornadas, aunque zigzagueantes en el mapa, iban hacia la amplitud en línea recta como flechas. Cada día era más grande, más distante. A medida que los cerros adquirían peso, el aire se hacía más liviano, más versátil su población meteórica, pura óptica de altos y bajos superpuestos (pp.12-13)<sup>27</sup>.

Podríamos hacer aquí una gran cantidad de observaciones de diverso tipo, pero nos limitaremos a señalar que esta breve secuencia reúne una buena muestra de la retórica habitual en el relato viajero, por ejemplo:

---

<sup>25</sup> Carrizo Rueda, Sofía M., *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 14.

<sup>26</sup> Le Huenen, Roland, “Qu’est-ce qu’un récit de voyage?”, *Littérales*, 7 (1990), pp. 11-27 (la cita, en p. 20). También Todorov estaría en esta línea de pensamiento al afirmar que el relato de viaje implica cierta tensión o equilibrio entre el sujeto observador y el objeto observado. Si privilegia el primero, se inclina hacia la autobiografía; si el segundo, hacia la ciencia: el relato de viaje vive de la interpenetración de ambos (Todorov, Tzvetan, *Les morales de l’histoire*, París, Grasset, 1991, pp. 104-105).

<sup>27</sup> Se pueden encontrar más ejemplos, en las páginas 17-18, 25-27, 46, 51, 56-57 y 64, entre otras.

- la calificación hiperbólica: *mágicas alternancias, visiones de ensueño, corredores incomprensibles*;
- la gradación aumentativa: *visiones cada vez más espaciosas, cada día más grande y más distante, aire más liviano y más versátil*;
- la comparación: *jornadas [...] en línea recta como flechas*;
- la metáfora: *blandas mareas de humedad, jornadas zigzagueantes, población meteórica, pura óptica de altos y bajos*;
- la acumulación enumerativa (directa o sugerida): repetición de *lloviznas benévolas*, de nubes, de vientos, de visiones maravillosas, la sucesión de jornadas;
- el cliché: en gran parte del segmento (el juego de lluvias, nubes y vientos, la grandiosidad del espacio, la repetición-variación, etc.).

Si bien este fragmento se podría encuadrar en una eventual retórica de lo sublime<sup>28</sup>, conviene precisar que este mismo tipo de retórica, pero invertida, sería aplicable a la descripción de un espacio repulsivo o peligroso. Así aparece en la novela de Aira, por ejemplo cuando los viajeros atraviesan parajes siniestrados por una terrible plaga de langosta<sup>29</sup>:

[Los otros del río al que se acercaron] no sólo estaban desprovistos de la menor célula viva de vegetación, sino que los muchos árboles, en su gran mayoría sauces mimbrés, estaban pelados de toda hoja, como si un invierno repentino los hubiera depilado por hacerles una broma. Eran un espectáculo impresionante, hasta donde se perdía la vista; esqueletos lívidos, que ni siquiera temblaban. Y no era que las hojas se les hubieran caído, porque el suelo era sílice puro. Langostas. La plaga bíblica había pasado por ahí (pp. 32-33)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Esa retórica de lo sublime se desarrolla con particular facilidad precisamente en la descripción espacial. A este propósito, Alain de Botton señala, como origen y justificación de tal retórica, que lo sublime nace del encuentro entre nuestra debilidad y la dimensión del universo (ob. cit., pp. 195 y 197).

<sup>29</sup> La plaga de langosta, con sus terribles consecuencias económicas, es citada frecuentemente en crónicas y relatos históricos a lo largo del siglo XIX. Para limitarnos a documentos vinculados con la emigración suiza a Argentina, recordemos las diversas referencias contenidas en el instructivo libro de A. Lätt (dir.), *Les Suisses dans le vaste monde*, Lausana, Éditions Spes, 1931, pp. 268, 273 y 277.

<sup>30</sup> En *La liebre* se encuentran también numerosos ejemplos de las dos variantes aquí citadas. Baste señalar uno perteneciente a la primera, con una marcada tendencia al cliché como ingrediente retórico:

Hicieron noche en uno de los sitios más encantadores que el inglés hubiera hollado en su vida o así le pareció: un arroyito, algo crecido por las lluvias, pero delgado en sí, rodeado de vistas minúsculas que se multiplicaban con exquisita variedad. Con las últimas luces de la tarde y las primeras de la mañana juntaron ágatas y jaspes, admiraron miles de lirios amarillos, oyeron cantar a los pájaros, caminaron

Observamos también que la responsabilidad del narrador está seriamente comprometida: su llamativa descripción del fenómeno golpea la sensibilidad del lector y justifica la interrupción de la historia (dentro de la que esta parada va a ser funcional, significativa): la contemplación del espacio tendrá cierta repercusión en la sensibilidad del viajero (y quizás del lector). En otros términos: la observación del objeto, lejos de ser gratuita, está destinada a modificar la visión del sujeto.

Insistamos un momento en la importancia de la mediación ejercida por el narrador para justificar nuestro “viaje” hacia su narración: es él quien “ha visto”, quien conoce ese momento excepcional en la vida del personaje. El narrador debe “vender” su producto mediante una retórica atractiva, con útiles precisos, como los que acabo de señalar. Pero por otro lado, él está sometido, como todos nosotros, al código de visión heredado de su propia cultura: “El paisaje –recuerda Anne Marie Jaton– es una noción eminentemente cultural. La manera de percibirlo y de describirlo varía según las épocas y las civilizaciones antes de cambiar según los individuos”<sup>31</sup>. Es pues, a partir de esa doble mediación (activa y pasiva) como la escenificación del espacio llega al lector.

En el plano textual, esta mediación viene sugerida, en cierta manera, por el velo que cubre el rostro deformado de Rugendas y a través del cual él percibe los objetos, pero bajo una luz particular<sup>32</sup>. Aira es aquí muy hábil al hacernos olvidar esta mediación al mismo tiempo que “nos la juega” con los dibujos de Rugendas: tenemos la impresión de ver el malón en el croquis del pintor mientras que lo que vemos es la descripción, sacada de la “realidad” que nos hace el narrador, es decir, de los elementos de la realidad a partir de los que el artista construye su obra. El velo mediador es, para nosotros, la mirada del narrador y no el dibujo del pintor<sup>33</sup>.

Recordemos aquí que, según constatamos en el libro de Aira, la descripción no implica necesariamente una parada en la narración de la historia. Y esto no sólo porque se puede

---

largamente por las orillas y se bañaron dos veces por falta de una antes de cenar y antes de desayunar (p. 192).

<sup>31</sup> Jaton, Anne Marie, *Nicolas Bouvier. Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausana, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003, pp. 34-35.

<sup>32</sup> “Evidentemente”, no cabe considerar la mediación del narrador como un rasgo propio del relato de viaje: lo que nos importa aquí es sugerir la especificidad de tal mediación, el tipo de recursos en que se apoya, la densidad de su concentración y el papel que ha de jugar en el conjunto del texto.

<sup>33</sup> También en este punto la obra de Aira reclama su condición literaria y no pictórica: no impone a los sentidos una figura perfectamente delimitada y estable. Al contrario, ofrece sólo los elementos suficientes para construirla en el interior de nuestra imaginación, la cual modifica dicha figura en cada experiencia lectora y en cada nuevo lector.

describir una acción tanto como un espacio, sino porque, en el relato de viaje, si bien el paisaje puede permanecer inmóvil, la mirada del viajero está en movimiento casi continuo y su percepción del espacio varía regularmente. Por lo tanto, si cabe hablar de una poética del relato de viaje, convendría precisar que no sería forzosamente la de una descripción estática en detrimento de la acción sino al contrario: una poética del movimiento, de la variación, de la multiplicación de perspectivas, de la renovación sistemática de la mirada (por eso el papel del narrador es decisivo: a él le está encomendada esta función).

Señalemos, para terminar, que la descripción, en principio un recurso narratológico entre muchos otros, permite seguir la transformación del personaje-viajero y tal vez la del propio lector. Así pues, la insistencia descriptiva no debería ser considerada como una torpeza discursiva sino como un rasgo genérico.

## **HIPÓTESIS PARA SEGUIR EL VIAJE**

He intentado sugerir la pertinencia de la novela de César Aira en relación con una de las materias temáticas y discursivas que están en plena expansión en la literatura hispánica en general y en la hispanoamericana en particular. También he sugerido algunos de los paralelismos y conexiones posibles con *La liebre*, una de las obras más ambiciosas del autor y más pertinentes en nuestro campo. Los ejemplos podrían ser muy numerosos: el origen europeo del protagonista, su carácter intelectual y sus contactos con primeros científicos de la época (Humboldt en el caso de Rugendas, Darwin en el de Clarke), las relaciones entre los compañeros de viaje, los motivos de los viajeros (existencia, evolución y diferencias), la reacción frente a naturaleza de los lugares visitados, la transformación del viajero, la presencia del sedentario y su influencia en el foráneo, la función del azar, el diálogo como recurso de aproximación, la ambientación en la misma época histórica (siglo XIX, antes de la ofensiva final contra el indio, presumible obstáculo a la civilización), entre otros componentes textuales.

Si a las novelas citadas añadimos la impronta del viaje en textos como *Ema, la cautiva* o *La mendiga* (cada uno con sus variantes propias<sup>34</sup>), podemos emitir, a manera de hipótesis, las conclusiones siguientes:

1ª.- En la narrativa de César Aira el viaje constituye bastante más que un tópico o un motivo narrativo entre otros: a partir de la insistencia y de las variantes con que aparece, se puede deducir que posee aquí una masa “crítica” suficiente para que sea legítimo hablar de “poética del viaje” en la obra de este narrador.

2ª.- Por su particular densidad temática y por su pertinencia estructural, *La liebre* y *Un episodio en la vida del pintor viajero* pueden ser, hasta el presente (dado que la escritura airana sigue en continua ebullición), los ejemplos más acabados de esa presumible poética.

3ª.- La referencia sistemática a una época y a unos lugares determinados históricamente no parece ser aleatoria: tal vez se deba a la consideración de dicho cronotopo espaciotemporal como una de las claves de la identidad argentina, acaso todavía no suficientemente valorado. Aira aludiría así a la necesidad de investigar en el tiempo y en el espacio argentinos para dilucidar la realidad histórica y el devenir posible de esa colectividad.

4ª.- César Aira tematiza, además, una de las dimensiones más extremas de la literatura viajera: hemos indicado que la modificación del protagonista viene a ser la condición del viaje. Pues bien, en *La liebre* se llega a descubrir en el visitado al Otro e incluso a convertir al viajero en el Otro visitado.

5ª.- Por consiguiente, si cabe hablar de una poética del viaje, textos como *Un episodio...* y *La liebre* deberían figurar en el punto de mira de los estudiosos de esta variante literaria con la misma legitimidad que *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, *La hora sin sombra*, de Osvaldo Soriano, o la serie de Maqroll el Gaviero,

---

<sup>34</sup> A propósito de *Ema, la cautiva*, es de gran interés el estudio de Leo Pollmann “Una estética del más allá del ser” en la publicación coordinada por Roland Spiller, *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1993, pp. 177-194.

de Álvaro Mutis, obras centrales en la caracterización genérica del relato de viaje ficcional.

*Viajar es saber pararse*  
(Nicolas Bouvier)