

# UC Santa Barbara

## UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations

### Title

Ritualidad corporal y reflexividad artística en tres novelas latinoamericanas: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier, Água viva de Clarice Lispector y Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5612c8fg>

### Author

Galvis Echeverry, Carolina

### Publication Date

2018

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

Ritualidad corporal y reflexividad artística en tres novelas latinoamericanas: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Água viva* de Clarice Lispector y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira

A dissertation submitted in partial satisfaction of the  
requirements for the degree Doctor of Philosophy  
in Hispanic Languages and Literatures

by

Carolina Galvis Echeverry

Committee in charge:

Professor Juan Pablo Lupi, Chair

Professor Suzanne Jill Levine

Professor Leo Cabranes-Grant

June 2018

The dissertation of Carolina Galvis Echeverry is approved.

---

Dr. Suzanne Jill Levine

---

Dr. Leo Cabranes-Grant

---

Dr. Juan Pablo Lupi, Committee Chair

May 2018

Ritualidad corporal y reflexividad artística en tres novelas latinoamericanas: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Agua viva* de Clarice Lispector y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira

Copyright © 2018

by

Carolina Galvis Echeverry

## RECONOCIMIENTOS

Cuando mi hermano José Augusto me previno sobre las dificultades que implicaba realizar un doctorado no me alcancé a imaginar todos los contratiempos con los que me iba a enfrentar. Contratiempos que no necesariamente tuvieron que ver con el aspecto académico. En este momento he superado cada uno de ellos, miro en retrospectiva estos años y no puedo más que pensar que todos esos esfuerzos han valido la pena. Sin embargo, eso no habría sido posible sin la ayuda de mi esposo, nuestra familia, algunos amigos, profesores y personal administrativo de UCSB.

En primer lugar, deseo agradecer al Dr. Juan Pablo Lupi, director de esta tesis, por guiarme en todo el proceso investigativo y por ayudarme a resolver los problemas más difíciles de dicho trabajo. A su pasión por lo que hace le debo gran parte de los aportes que esta tesis pueda hacer para mejorar la situación social por la que estamos atravesando. Del mismo modo, a la Dra. Suzanne Jill Levine y al Dr. Leo Cabranes-Grant, cuyas ideas y comentarios hicieron que este texto recorriera caminos que antes yo desconocía. La opinión y enseñanzas de cada uno de ellos fue fundamental en todas las etapas del proceso. Al Dr. Diógenes Fajardo Valenzuela por haber abierto las puertas de este viaje.

En segundo lugar, quiero dedicar esta tesis a mi esposo Angelo Petrakis, mi mejor amigo y compañero, quien no me desamparó un solo instante y quien supo siempre guiarme con sus consejos. A él le debo infinitas y deliciosas cenas románticas a la luz de las velas que iluminaban nuestro patio trasero en Storke, haber compartido conmigo la magia de la música, haber estado a mi lado en las buenas y en las malas y, especialmente, haberme

cubierto con la mejor energía en un momento muy difícil de mi vida. A él lo amo con un amor que nunca antes conocí. Sé, desde lo más profundo de mi corazón, que es un amor totalmente correspondido. Espero disfrutar junto a él los frutos de este esfuerzo. De igual modo, mi sentimiento de gratitud se extiende a mis padres, Martha y Hernán y a mi hermano Augusto y a su esposa Paula, quienes nunca dudaron en ayudarme cuando los necesité. Sus palabras de aliento y su amor incondicional me ayudaron a alcanzar esta meta. Gracias también a mis compañeras Leah, María Inés y Patricia, quienes estuvieron siempre dispuestas a escucharme y a ayudarme.

VITA OF CAROLINA GALVIS ECHEVERRY  
May 2018

EDUCATION

Bachelor in Arts in Spanish and English. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá-Colombia, June 1999.

Specialist in Pedagogy for Autonomous Learning Development. UNAD: Universidad Nacional Abierta y a Distancia, Bogotá- Colombia, July 2002.

Master on Literary Studies, National University of Colombia, Bogotá-Colombia, March 2009.

Doctor of Philosophy in Spanish and Latin American Literatures, University of California-Santa Barbara, August 2018 (Expected).

PROFESSIONAL EMPLOYMENT

2000-09. Spanish, literature and English teacher, Ministry of Education of Bogotá, Bogotá-Colombia.

2009. Lecturer, Literature Translation Institute of Korea. Seoul- South Korea.

2010-11 .DELE Examiner, Cervantes Institution. Cultural Center of Spanish. Daegu-South Korea.

2009-13. Spanish and Literature lecturer, Interchange Program Coordinator (one year), editor and researcher. University of Ulsan. Ulsan- South Korea.

2013- 2017. Teaching Assistant, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara.

2017. Teaching associate, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara.

## PUBLICATIONS

“Yerma: un grito ahogado”. *Dreams Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. 1998.

“Tres Veces”. Short story. *Rara Avis Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. 1999.

“Anita”. Short story. *Rara Avis Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. 2000.

“El sepulcro”. Short story. *Rara Avis Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. 2000.

“Los acordes de *El fin* de J.L Borges”. *Rara Avis Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. 2001.

“Olor a vieja”. Short story. *Rara Avis Literary Journal*. Universidad Pedagógica Nacional. Colombia. 2002.

Review on *Colombia es una cosa impenetrable* by Guillermo Gómez García. In *Teoría, Historia, Crítica X*. National University of Colombia. Colombia. 2008.

Multiple essays and reviews in *La palabra que entreteje el tiempo*. National University of Colombia. 2009.

“Algunos rasgos posmodernistas en la novela *Cárcel por amor* de Álvaro Pineda Botero”. Colombianist Asociation website. Colombia, 2011.

“Suffering in the poetic work of the Latin American writer Cesar Vallejo”. *AJLAS: Asian Journal of Latin American Studies* Vol. 24 No 1.. Seoul-South Korea. pp 111-127. 2011

*Savage detectives* by Roberto Bolaño: from the Avant garde to Postmodernism.: *AJLAS: Asian Journal of Latin American Studies* Vol. 23 No 1. Seoul pp 5-30. 2010.

## AWARDS

Best M.A candidates’ admission Project 2007. National University of Colombia, Colombia, 2007.

Scholarship to Research Projects, National University of Colombia, Colombia 2008.

Scholarship to the best GPA of the M.A in Literature S. National University of Colombia, Colombia, 2008.

Research fellowship from the Department of Spanish and Portuguese. UCSB, California, 2015.

Outstanding Spanish Ph.D. Student in Portuguese and Brazilian literature. UCSB, California, 2015.

Research fellowship from the Department of Spanish and Portuguese. UCSB, California, 2017.

## FIELDS OF STUDY

Major Field: Latin American Literature

Studies in corporal rituality and art's reflexivity with Professor Juan Pablo Lupi.

Studies in postmodern literature and avant- garde with Professor Diógenes Fajardo Valenzuela.

Studies in XX Century Latin American writers with Professor Guillermo Alberto Arévalo.

## ABSTRACT

Corporal Rituality and Reflexivity of Art in Three Latin American Novels:

*Los pasos perdidos* by Alejo Carpentier, *Agua viva* by Clarice Lispector and *Un episodio en la vida del pintor viajero* by César Aira

by

Carolina Galvis Echeverry

This dissertation explores three Latin American novels: *Los pasos perdidos* by Alejo Carpentier (Cuba), *Agua viva* by Clarice Lispector (Brazil) and *Un episodio en la vida del pintor viajero* by César Aira (Argentina). Despite they were published in different times and places, these novels share the same preoccupation. That is, a human necessity of a rituality that gives sense to existence. This rituality speaks about the connection of the body with the surrounding reality and the necessity to express it to others. Therefore, it opens a certain communication among humanity. The protagonists of these novels are artists. All of them have the necessity of thinking about the art they produce. In all of them, art matters for two reasons: 1) It becomes a trace of the protagonist's journey in the world and her/his possibility of being free through expression, 2) it opens the possibility of a profound dialogue through time. Likewise, all these novels state that art has value only if it is able to disrupt a *status-quo*. In this sense, they display a counterbalance to power mechanisms. What is more, the concept of art trembles in these narrations. Art becomes only a posterior

Western concept added to a universal and timeless human necessity. That is, the necessity of a rituality that speaks about the connection between bodies and places through expression.

The first methodology's step consisted in the creation of a proposal that went through different stages of revision and commentaries. This step also included the consolidation and reading of a wide number of texts related to the issue of art reflexivity. A committee integrated by four professors of different fields guided the reading exercise, commented and evaluated the outcomes of that process.

After the proposal approval, a thorough research of Latin American narrations that contain art reflexivity helped to choose the three novels that integrate the corpus of this book. However, the discovery of two commonalities led the corpus selection criteria. On one hand, there is a presence of a deep concern about the relation between the own body and the surrounding world. On the other hand, there is an opposition to a certain kind of power.

The main discoveries, in the three narrations here explored, are based on the presence of a special personal rituality. This rituality intends to overcome the certainty of the future body's death through a creation, and constitutes a kind of thought; which main source is the body. A present body wants to establish a communication that travels breaking the three temporalities (present, past and future) and concentrates in the present of other bodies. This is why the texts put the emphasis on the perception when exploring a creational process. *Água viva's* protagonist calls the readers' attention to the importance of understanding her creation (the text) through their bodies. On the other hand, *Los pasos perdidos* and *Un episodio* intend to send a message about the knowledge that can be reached through a deep connection of body and space.

This fact constitutes a turn in ideologies that believe in the supremacy of mind over body. Turning this hierarchical order becomes a fusion where perceiving is thinking. In this sense, the creation is seen as the vestige of that thought. This is a vestige able of generating meanings. However, it is possible only in connection with a body willing to open its senses, in the present.

## TABLA DE CONTENIDO

0. Introducción	
1. <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier:	
El reencuentro del cuerpo a través de lo ritual .....	13
1.1.    La obra de arte: quietismo o acción .....	16
1.2.    Repetición sin diferencia .....	27
1.3.    Cuando lo conocido tambalea .....	33
1.4.    Pensamiento mítico y pensamiento artístico, dos modos de superar las barreras de la muerte.....	48
1.5.    Recuperación de lo mítico a través de lo textual .....	62
2. <i>Água viva</i> : la ritualidad corporal que el arte permite .....	67
2.1.    El cuerpo femenino: centro de la creación artística y propulsor de un nuevo lenguaje .....	71
2.2.    El arte como ritualidad corporal .....	76
2.3.    El receptor de la obra entre la zona media.....	79
2.4.    El arte: vestigio de la ritualidad corporal.....	85
2.5.    Lo malo que es lo bueno: el poder de lo marginal .....	90
2.6.    Cuando la corporalidad desestabiliza el status quo.....	95
2.7.    La obra de arte: ritualidad que desafía a la muerte .....	101
3. <i>Un episodio en la vida del pintor viajero</i> :	

la monstruosidad como precursora de la multiplicidad .....	105
3.1. Al encuentro de lo accidental .....	112
3.2. Repetición y discontinuidad .....	115
3.3. Proceso sobre resultado .....	121
3.4. Arte y monstruosidad.....	127
3.5. Escritura y multiplicación del sujeto.....	139
Notas.....	145
Bibliografía .....	179

## 0. Introducción

Noé Jítrik abre su ensayo “Destrucción y formas en las narraciones” con un fragmento del poema “La rueda del hambriento” de César Vallejo:

Por entre mis propios dientes salgo humeando,  
dando voces, pujando,  
bajándome los pantalones...  
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,  
la miseria me saca por entre mis propios dientes,  
cogido con un palito por el puño de la camisa. (219)

El análisis de Jítrik revela lo que es la imagen de una “autogénesis” en la que el poeta:

vuelca (...) sus preguntas sobre el “hombre” (...) pero también se pregunta por el hombre que está haciendo exactamente lo que hace él al interrogarse, es decir, por el poeta que protagoniza el sistema de preguntas en que consiste la poesía. Está haciendo figuradamente aquí (y en otros poemas) lo que desde la antigüedad se viene haciendo, un Arte Poética, pero con el rumbo corregido, desplazando el acento hacia el poeta, tratando de hallar el momento inicial en el que la palabra se formula en él. (220)

Las tres novelas que hacen parte de esta investigación corresponden a períodos diferentes de la literatura latinoamericana: *Los pasos perdidos*, publicada en 1953; la segunda, *Agua viva*, publicada en 1973 y la última, *Un episodio en la vida del pintor*

*viajero*, publicada en 2000. Un factor común ha impulsado el hecho de querer reunir las en un mismo trabajo; éste es, como ya se ha insinuado, la reflexividad artística que de ellas emana. Dicha reflexividad en cada uno de estos textos involucra, además, un diálogo con la experiencia del ser humano en el mundo y suscita una serie de afirmaciones sobre la existencia. También en todas ellas se encuentra un rechazo al pensamiento occidental tradicional, devolviéndole al ser humano el derecho de habitar el mundo guiado por sus sentidos. En esta línea de ideas, el cuerpo adquiere una importancia fundamental. Los sentidos reclaman un estatus de conocimiento que habla más de lo originario del ser y aparece una oposición a ciertas formas de poder que tienden a reprimir la sensualidad. Se afirma aquí que estas narraciones muestran una ritualidad intrínseca a la obra de arte. En ésta, un cuerpo que siente y vive en el presente, en contacto con los objetos del mundo, deja un legado (lo creado) para que otros develen esos significados construidos, para que accedan a mundos posibles a través de sus propios sentidos, en el presente de su propio cuerpo. Una *actualización* “the making present of a past time or event” Schechner (11) es lo que impulsa estos relatos. Pero más allá de llegar sólo al receptor, estos textos se convierten en un llamado al lector para que cree desde su propia experiencia corporal. Este último aspecto se nota de una forma más clara en *Los pasos perdidos* y en *Un episodio*, ya que abiertamente declaran la necesidad de abrir un camino para que las futuras generaciones hallen su propia libertad en el acto de crear. *Água viva*, por otra parte, sólo deja ver esta intención cuando la protagonista se pregunta si es “herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre” (Lispector 76). El sentido de relevo es obvio en la frase; pero además de esto, su propia estructura revela el ritual que la protagonista lleva a cabo, como indicándole al lector lo que debe hacer para crear sus propios significados sobre el mundo. En otras palabras,

cómo acceder a la ritualidad conectada con su cuerpo. De este modo, el sentir del cuerpo se postula en todos estos relatos como modo de conocimiento que se transmite a través de los tiempos. En todos ellos, además, el contacto del cuerpo con la naturaleza es fundamental para que sus protagonistas encuentren el sentido de su existencia. En *Los pasos* se da en la selva latinoamericana; en *Agua viva* en selvas cuyo nombre se desconoce y en *Un episodio*, en la pampa argentina. Ese regreso al mundo natural implica, en estas narraciones, la presencia de una ritualidad cuyo eje central, como se ha indicado, es el cuerpo. En este sentido, el artista se aleja del pensamiento occidental para conectarse, de un modo u otro, a formas de conocimiento que la razón platónico-cristiana asocia con lo “primitivo”. En la primera novela, la creación artística recupera su sentido ligada al chamanismo; en la segunda, se produce asociada a la hechicería; y en la tercera, se conecta, aunque de un modo no evidente, a la mitología propia de los indígenas argentinos. Las obras escogidas, al igual que en “La rueda del hambriento”, evocan la imagen de un renacimiento, de una autogénesis que se persigue a través del acto de crear. Pero además de esto, el renacimiento en estos textos le devuelve al arte un carácter ritual que deviene en conexión profunda con el mundo y, en gran extensión, con la naturaleza. Los protagonistas de estos relatos, aunque de manera no tan evidente, se presentan como mensajeros de ésta. En la selva, el músico de *Los pasos perdidos* crea la obra musical que le devuelve el sentido a su existencia a través de un sueño, después de haber sido testigo de un ritual de resurrección. Con este hecho, la novela sugiere una conexión con el chamanismo. En *Agua viva*, la pintora se declara hechicera que se opone al cristianismo y que produce conocimiento al fundirse con la naturaleza. *Un episodio*, por su parte, culmina con la irrupción del pintor en un círculo en el que los indígenas de un malón argentino celebran su más reciente ataque. Ante los ojos de los

indígenas, el rostro deforme del pintor y el acto de pintarlos frenéticamente hacen que se transforme en deidad que les entrega un mensaje por descifrar.

De este modo el artista adquiere poder y transmite, a través de sus creaciones, un mensaje que espera ser captado por otros. En los tres textos dicho mensaje está relacionado con la libertad del propio cuerpo que se funde con el mundo, que produce un conocimiento ligado a los sentidos y que abre un espacio de comunicación entre los seres humanos más allá de la historia. Además de esto, los tres relatos contienen una invitación a mantener vivo dicho ritual, a través de la producción de nuevas creaciones. En *Los pasos* el mensaje va dirigido a “un joven, en alguna parte” (Carpentier 233); en *Agua viva*, como se acaba de indicar, la protagonista se pregunta si es “herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre” (Lispector 76), la antorcha simboliza un relevo, la necesidad de que otro continúe con esa tarea que es la de “ocuparse del mundo” (Lispector 60); y en *Un episodio* se da a través de la necesidad que siente el protagonista de dejar herramientas para que otros puedan crear a partir de ellas; es decir, para que puedan vivir esa experiencia ritual en carne propia.

Además, el acento puesto en el artista, en la conexión de su cuerpo con el mundo, hace que la temporalidad en estos relatos se concentre en el presente. En *Los pasos perdidos*, el protagonista recupera el sentido de su existencia al alejarse del tiempo del reloj y del calendario y al tener que depender de sus sentidos para moverse en la selva. Del mismo modo, el arte que produce adquiere significado sólo a partir de esa relación con el presente. En *Agua viva*, la artista asegura tratar de capturar la esencia del instante, en la apertura de sus sentidos hacia el mundo. Afirma, además, que este es el único modo en que el lector puede llegar a entender algo de lo que ella transmite mediante la escritura. En *Un episodio*,

el presente toma una fuerza particular tanto en la experiencia del accidente (a partir del cual los sentidos se alteran, mostrando otra realidad), como en la concentración en los procedimientos artísticos. En cuanto a este último hecho, es la experiencia del presente del artista en el acto de creación lo que tiene valor. De ahí que la obra de arte sea vista sólo como documento y que la novela concluya con el momento tan esperado por el protagonista de pintar a los indígenas del malón. Esta concentración en el presente hace que la Historia, uno de los grandes metarrelatos de la modernidad, se desestabilice para otorgarle toda la importancia a la historia personal.

En las tres narraciones, ese sentido ritual-corporal que se le otorga al arte hace que haya una oposición a diferentes formas de poder. Tanto en *Los pasos perdidos* como en *Agua viva*, el pensamiento occidental tradicional pierde su validez a la hora de crear sentidos sobre la propia existencia. En el primer relato, el modo de vida que llevan las personas en la selva latinoamericana le enseña al protagonista lo vacío de significados profundos que se encuentra el mundo moderno. Los grandes metarrelatos: progreso, razón e historia conforman la antesala de la pérdida de la propia existencia, la esperanza de recuperarla es puesta en el retorno a un modo de habitar el mundo en el que el cuerpo es fuente de conocimiento. En el segundo, un giro radical hacia el mundo sensible hace que tanto la razón como el cristianismo se muestren como agentes subyugadores de la naturaleza humana. Así, hay en *Agua viva* un énfasis en lo femenino, que en el relato representa la sensualidad reprimida que lucha contra órdenes establecidos por una tradición masculina (centrada en el no-cuerpo). Finalmente, *Un episodio* transgrede lo normativo a través de su concentración en la monstruosidad. Lo monstruoso se presenta como metáfora de la innovación en un mundo que privilegia las formas fácilmente digeribles, en donde las

formas no comunes se marginalizan y se esconden. Además, la percepción alterada del protagonista hace que la realidad se muestre desde una multiplicidad que antes desconocía. Dicha multiplicidad aparece en el relato oponiéndose a esa realidad homogénea donde el monstruo es rechazado.

Teniendo en cuenta estas similitudes, es necesario ver con más detalle las implicaciones que tienen estos elementos en cada capítulo. El capítulo I, dedicado a *Los pasos perdidos*, observa, en primer lugar, el entrecruce del texto con algunas teorías del libro *La decadencia de Occidente*, del historiador alemán Oswald Spengler. La influencia de este autor en la novela ha sido notada brevemente por González Echavarría y explorada posteriormente por otros críticos. En la presente investigación, las ideas de Spengler se muestran como aquello que se opone a una ritualidad corporal que aparece, en la novela, como esencial en la existencia del ser humano. Mientras que Spengler ve en lo que denomina “mundo primitivo” (en esta investigación visto como “mundo primordial”) falta de conocimiento; el relato de Carpentier desvela en el mismo mundo un modo de pensar que se torna fundamental en la existencia del ser humano. El occidental, representado a través del protagonista, se muestra en la novela reuniendo las características que lo harían, en los ojos de Spengler, un ser superior. Esta superioridad radica en tener una visión histórica del mundo y en tener un conocimiento profundo del arte. Sin embargo, dicha superioridad se desmorona ante un mundo que debe ser percibido, vivido y no explicado. Es la ritualidad del cuerpo que se mueve en el espacio lo que le enseña a recuperar una existencia que se sabía vacía en la gran ciudad y a encontrar la esencia de su propio arte.

Así, se analizan en este capítulo las implicaciones que tiene el arte en la existencia del protagonista. Para tal efecto, se plantea una comparación entre el arte que produce en la

ciudad y el arte que produce en la selva. En cuanto al primero, se observa cómo el sentido exclusivamente mercantilista asociado a éste elimina una conexión profunda entre el artista y el mundo, y por lo tanto, su ritualidad. Es de importancia para este aspecto el elemento de la repetición marcado por el relato. Mientras que el arte que aparece en la ciudad está envuelto en una repetición que responde a la demanda y que consume al artista, el arte que se crea en la selva contiene las posibilidades de repetirse, de resurgir como momento asociado a lo ritual. Es decir que hay una apertura a la conexión de diferentes seres humanos a través de un objeto o un gesto que reúne sentidos profundos.

La necesidad ritual del protagonista es analizada partiendo de dos rituales a los que él asiste: un velorio que es el resultado de la fusión de diferentes culturas y un ritual de resurrección efectuado por un hechicero indígena. Frente a ambos, el protagonista expresa una añoranza por esa conexión entre los hombres que se ha perdido en el mundo civilizado. Ahora bien, el ritual de resurrección tiene una importancia especial en cuanto a que crea un vínculo que no es obvio en la narración. Se afirma en esta investigación que la creación de la obra de arte en la selva, por parte del protagonista, adquiere tintes chamánicos. Este hecho hace que la subversión del pensamiento occidental se haga efectiva en el texto, pues es el elemento aborigen lo que permite que surja un objeto que contiene un sentido plenamente existencial asociado a la libertad y una apertura de comunicación profunda entre seres humanos. Para el análisis de este aspecto se ha recurrido a algunas teorías de Schechner, planteadas en su libro *Essays on Performance Theory* y de Lévi-Strauss, en su obra *El pensamiento salvaje*.

El segundo capítulo, dedicado a *Agua viva*, explora el modo en que la reflexividad artística crea un lenguaje de ruptura, oponiéndose tanto a categorías del pensamiento

occidental tradicional regido por lo masculino, como al cristianismo. Frente al primero, la lógica se destruye y las divisiones binarias se anulan; en cuanto al segundo, se le da muerte a Dios. En lo que a aquel nuevo lenguaje de ruptura se refiere, han sido importantes para este análisis algunos postulados de Judith Butler, Earl Fitz y Hélène Cixous, entre otras autoras feministas. La fuente de la creación artística en este texto es el cuerpo femenino, que declara su libertad a través de lo que le trae el contacto de sus sentidos con los objetos del mundo y que se materializa a través de la obra. Al igual que en el relato de Carpentier, el texto de Lispector indaga por lo originario, desatando también un contacto entre arte y ritualidad. El arte se muestra como el poder de aquellos que no tienen el poder y como expresión de lo marginal; es por eso que dicha ritualidad está conectada con lo pagano. El texto vuelve una y otra vez a la sensualidad como centro de la existencia a través de rituales que encuentran su vitalidad en lo corporal. Es por eso que se exploran aquí los conceptos del bien y del mal en el relato, en donde se difumina su carácter de oposición y, por el contrario, se confunden. En esta diada, el cuerpo es visto como “lo malo que es lo bueno”. El texto afirma que es sólo a través del cuerpo que puede existir cierto grado de comunicabilidad entre los seres humanos, específicamente, mediante la obra de arte que está hecha con el cuerpo entregado al mundo. Dicha comunicabilidad se encuentra en el gesto. Es entonces en lo que de corpóreo tiene el gesto, afirma la novela, en donde se reencuentran los seres humanos. En este sentido, *Agua viva* afirma que la obra de arte comparte las características del gesto. A través de éste algo se desvela; pero también algo se oculta. En un mundo en el que las palabras responden a órdenes impuestos desde el exterior, sólo queda recurrir al gesto que viene de lo más profundo del ser. Así, las dos formas de arte de las que se apropia la protagonista (pintura y escritura) aparecen siempre en esa zona media, conectadas al

silencio, a la sombra y al halo de las cosas, entre otros. Esta zona media se abre en el texto para exigir una interpretación por parte del receptor de la obra; interpretación que sólo es posible en la apertura de los sentidos. El énfasis en lo corporal, además, se nutre de una destrucción de las categorías temporales (presente, pasado, futuro) para reafirmar que la existencia es sólo posible gracias al contacto del cuerpo con las cosas del mundo en un instante que se renueva siempre. De este modo, si se habla aquí de una ritualidad ligada al acto de creación artística, debe entenderse en relación a este aspecto. Ahora bien, la normatividad se destruye, en *Agua viva*, también a través del acto de la protagonista de darle muerte a Dios y remplazarlo por ella misma. La deidad pasa a ser, entonces, el cuerpo de la artista como parte de un mundo que abre infinitas posibilidades de creación. Pero de todas esas posibilidades, la protagonista escoge siempre lo prohibido; declarando así una forma artística que sólo conoce la transgresión. En ese acto de subversión afirma verse atraída por lo feo que, como se verá en el desarrollo del capítulo, está asociado con la muerte. De este modo, el tema de la fealdad en sus creaciones será un modo de conjurar a la muerte y declarar su propia eternidad; eternidad que sólo es posible gracias a la ritualidad implicada en el acto de creación artística. Si se acepta la tesis de que las tres narraciones investigadas en este trabajo tienden a recuperar una ritualidad asociada al cuerpo, ritualidad ésta que responde a un pensamiento primordial que se aleja del pensamiento occidental; se puede asegurar que *Agua viva* es el texto que logra este objetivo desde su composición misma.

El tercer y último capítulo, dedicado a *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira, observa la relación inextricable entre el cuerpo y la creación artística que el relato impulsa a partir de la desfiguración del rostro del protagonista. Es el cambio de

percepción, asociado a la monstruosidad del propio cuerpo, lo que hace que el protagonista asegure que ha encontrado una forma de crear que antes había buscado infructuosamente. La ritualidad corporal se presenta en este texto en contravía del procedimiento de pintura al que el protagonista, Johan Moritz Rugendas, había estado habituado por hacer parte de su trabajo. Este procedimiento es el de la fisonomía de la naturaleza desarrollado por Humboldt, en el cual la percepción directa se descarta (Aira, *Episodio* 66). Se analiza en este capítulo la manera como, a partir del accidente, el cuerpo de Rugendas adquiere una conexión especial con el mundo y el modo en que dicha relación afecta sus creaciones. Un nuevo procedimiento de pintura crea Rugendas a partir de esta experiencia, procedimiento en el cual la percepción es fundamental. Sin embargo, esta es una percepción alterada que revela la posibilidad de crear a partir de infinitas combinatorias de elementos; es decir, la posibilidad de acceder a diversos mundos. Una ritualidad corporal se inicia a partir de este hecho y se prolonga en la posibilidad de que otros seres humanos sigan el mismo procedimiento en el futuro. Al igual que en *Los pasos perdidos* y *Agua viva*, el protagonista pretende abrir un puente de comunicación entre seres de diferentes épocas, enviar un mensaje liberador en el que el propio cuerpo tiene la posibilidad de expresarse saliéndose de la homogeneidad para dar paso a lo heterogéneo, a lo múltiple. Dicha heterogeneidad, que abre paso a lo diferente en el relato, remite a la transformación misma del rostro de Rugendas. En este sentido, se asegura en esta investigación que la monstruosidad del protagonista es metáfora de la irrupción de la diferencia en el campo de percepción. Esto se asegura, principalmente, teniendo en cuenta la tendencia del propio Aira a defender la irrupción de lo monstruoso en el arte. Para el autor, lo monstruoso significa la apertura hacia

la innovación. Se ha recurrido para este análisis, principalmente, a varios ensayos del propio Aira y a algunas afirmaciones de Bataille.

Ahora bien, la ritualidad corporal en esta novela se da, por una parte, en el hecho de que el arte que produce Rugendas después del accidente aparece como único medio que le permite mantenerse en pie en medio de la calamidad de su propia deformación. Antes del accidente, sus pinturas responden a unos parámetros preestablecidos, tienden a encasillar la realidad dentro de unos elementos que la hacen ver como homogénea. Después del accidente, su propio rostro habla de la existencia de formas que se escapan de las normas, normas que ahora revelan su estrato de artificialidad. Son esas formas que subvierten las que aparecen tanto en sus nuevas pinturas como en la escritura. En cuanto a la última, en el ejercicio epistolar se efectúa una multiplicación de su propio ser al tratar de explicarles a sus amigos y familiares que se ha convertido en monstruo.

Por otra parte, al igual que en *Los pasos perdidos* y *Agua viva*, hay un retorno hacia el universo aborígen; en donde la ritualidad aparece revelando una conexión profunda del ser humano con el mundo. A Rugendas se le ve interesado desde el principio del relato por los malones; pero este es un interés más dentro de otros. Después del accidente; sin embargo, el ir en busca de los indígenas guerreros se convierte en una obsesión, algo parece llamarlo a reunirse con ellos. Se asegura en esta investigación que, de una forma muy sutil, el relato muestra a Rugendas como a un dios que aparece frente a los indígenas para entregar un mensaje. Mientras que la deformidad del rostro del protagonista aparece ante a los occidentales como algo que se debe ocultar, frente a los indígenas surge como algo que se debe interpretar, algo que oculta una verdad. Pero en el relato, el rostro deforme y convulsionado siempre está acompañado del ejercicio de una pintura que deforma también

la realidad. Ante los occidentales dicha pintura sólo da cuenta de la inestabilidad del pintor; para los indígenas, el mismo ejercicio hace parte del mensaje al que deben atender cuidadosamente.

## **1. *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: El reencuentro del cuerpo a través de lo ritual**

En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” Carpentier explica que la principal función de la novelística “consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar <<placer estético a los lectores>>, para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas –modo de conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor” (*Obras completas* 13). *Los pasos perdidos* concuerda con este principio ya que plantea diversas preguntas acerca de la humanidad y, con seguridad, va más allá de las ideas que el propio Carpentier tuvo en mente al concebir la novela. Son precisamente estas indagaciones las que hacen del relato aquel modo de conocimiento al que él aspiraba y las que hacen posible que haya una apertura a diversas interpretaciones. La más común de éstas se ha centrado en definir el relato desde la búsqueda de una identidad latinoamericana, lo que ha llevado a diferentes críticos a hablar sobre los mecanismos que usa el texto para cuestionar el pensamiento occidental. Silvia Rosman (39) explica que *Los pasos perdidos*, leída bajo ciertos contextos, sería “un ejemplo contundente de la superación del escritor latinoamericano de los límites impuestos a la expresión de la realidad americana por el lenguaje del colonizador” y agrega que en las diversas posiciones críticas sobre la novela “la afirmación de una identidad americana se lee como un *après-coup*, como un trabajo de duelo por una plenitud ya desde siempre perdida”. González Echevarría, por su parte, ve esta pérdida en términos de una

contradicción: “But as Carpentier and modern Latin American writers denounced Western tradition, their search for a Latin American consciousness and mode of expression became, paradoxically, more European” (19). En la presente investigación se afirma que esta contradicción en *Los pasos perdidos* no es casual; sino que se ha creado de manera intencional para intensificar las dudas sobre la validez de dicha tradición<sup>1</sup> y para enviar un mensaje de libertad a aquellos que son víctimas de la automatización del mundo moderno. Indudablemente, el pensamiento que acompaña al protagonista durante casi toda la narración está filtrado por una visión histórica. Esto hace que la selva sea interpretada como “el pasado” frente a una modernidad que constituye “el presente”. Sin embargo, el presente adquiere una fuerza vital en la selva, en el contacto del cuerpo con lo que lo rodea. Esto hace que el filtro histórico euro-centrista con el que el protagonista observa este “nuevo mundo” aparezca como un impedimento para entenderlo. Sólo el hecho de vivirlo en el presente que es, alejándose del constructo que lo postula falsamente como “pasado”, le otorga un conocimiento que le ayudará a recuperar la existencia en una vida moderna sujeta a una temporalidad artificial. Esta artificialidad está construida por el reloj y por el calendario, en suma, por la historia.

Es en esta visión histórica en la que González Echavarría ha notado la influencia del libro *Decline of the West*, del historiador alemán Oswald Spengler, en la novela. En el presente texto se afirma que más que una influencia, el relato se convierte en una oposición al pensamiento spengleriano, cuyo punto central es declarar la superioridad de occidente y su expansionismo inevitable. Si bien es cierto que la narración empieza mostrando una ciudad que corresponde con las características que Spengler le atribuye al estadio de la civilización; varias oposiciones a sus ideas resultan a través de su desarrollo. Por una parte,

mientras que Spengler (41) da muerte al artista y al filósofo en el mundo civilizado<sup>2</sup>; la novela propone que tanto el arte como la filosofía son uno de los pocos medios que le ayudan al ser humano civilizado a recuperar su libertad. Por otra parte, el relato desmiente la capacidad que Spengler (159) le atribuye al occidental para comprender cualquier cultura<sup>3</sup>. Además, el protagonista es rescatado por lo originario que hay en él a través de una ritualidad que surge en el presente. Es esta misma característica, asociada al presente, la que Spengler (129) subestima a lo largo de su texto.

*Los pasos perdidos* habla de la necesidad del cuerpo humano de crear rituales, cuyo objetivo es activar su conexión con las cosas del mundo en el presente y crear una comunicación que supere las barreras de la muerte. En este sentido, se analiza especialmente el ritual de resurrección al que el protagonista asiste, el cual identifica como *Treno* y es efectuado por quien él mismo identifica como hechicero del paleolítico. Se observan las conexiones entre este ritual y la forma como el músico crea la obra esperada. Se afirma aquí que mediante este suceso, la narración conecta el acto de creación artística a una necesidad mítica que habla de lo originario del ser humano. A través de la ritualidad la novela da cuenta de la conexión más íntima del cuerpo con el mundo, un cuerpo que quiere establecer una comunicación con los otros seres humanos, hablarles de su propia libertad. Para analizar el elemento ritual en la novela, se ha recurrido a la teoría del performance expuesta por Schechner en su libro *Essays on Performance Theory* y algunas propuestas de Levi-Strauss en su libro *The Savage Mind*. El relato afirma que sólo un arte que responda a dicha ritualidad puede reconectar al artista y al receptor de la obra con su propia existencia.

La perspectiva desde la que se analiza la novela en la presente investigación parte de la reflexividad artística que aparece en el relato. Esta reflexividad se conecta a algunos

postulados del existencialismo sartreano. Esta influencia en la novela ha sido notada, sin entrar en un estudio detallado, por González Echavarría. Quien sólo afirma: “*Sartrean concepts like “authenticity,” to mention only one, surface in this novel, and the predicament of past and a commitment to the present-in-history, is clearly Sartrean*” (158). Es esta filosofía, junto a la ritualidad recién hallada, la que le permite al protagonista encontrar la libertad. Así, uno de los aspectos que interesa aquí es el hecho de que la novela construye un protagonista que reflexiona sobre el arte y que analiza su propio rol en relación con el sentido de su existencia. La novela de Carpentier expone una reflexividad que surge de una relación problemática del protagonista con la realidad e implica un deseo de modificar algo en el *statu quo*. *Los pasos perdidos* crea una incisión en el arte creado por occidente al declarar que no significa nada si su carácter ritual y ético desaparece.

### **1.1. La obra de arte: quietismo o acción**

El protagonista de *Los pasos perdidos* es un artista de padre alemán, madre cubana y criado en Estados Unidos. Ha crecido entonces, principalmente, dentro de la tradición occidental; sin embargo, tiene la oportunidad de experimentar un mundo que responde a una dinámica diferente: el mundo de la selva latinoamericana. En esta nueva experiencia comprende que el desmoronamiento de su arte y de su propia existencia ha dependido de él mismo en muchos aspectos. Ha renunciado a su propia existencia por miedo. Este es el mismo miedo que infunde Spengler a través de un discurso determinista que pretende eliminar las posibilidades de que el ser humano elija un camino u otro. Como se puede ver en la cita siguiente, un aspecto importante de la teoría de Spengler es el concepto del “sino”, con el

que afirma que toda sociedad, si no encuentra un obstáculo para desarrollarse, necesariamente pasará por ciertas etapas, cada una con características específicas, inalterables. La última de ellas, la de la civilización, no es la excepción. El autor advierte que nada pueden hacer los hombres para desviar este curso; lo sensato es no empeñarse en realizar labores que, según él, serán estériles debido a un destino inexorable que las obliga a desaparecer<sup>4</sup>:

A century of purely extensive effectiveness, excluding big artistic and metaphysical production. We cannot help it if we are born as men of the early Winter of full Civilization, instead of on the golden Summit of a ripe culture, in a Phidias or a Mozart time. Everything depends on our seeing our own position, our *destiny* [*Zeitgeist*], clearly, on our realizing that though we may lie to ourselves about it we cannot evade it. He who does not acknowledge this in his heart, ceased to be counted among the men of his generation, and remains either a simpleton, a charlatan or a pedant. (Spengler 44)

El sino contradice la posibilidad de que el ser humano actúe según unos propósitos determinados por él mismo ya que es la época la que, según Spengler, determina las acciones que los individuos llevan a cabo. El autor caracteriza la etapa de la civilización como de “pura efectividad extensiva”. El libro “was conceived, the author tells us, before 1914 and fully worked out by 1917. So far as he is concerned, then, the impulse to create it arose from a view of our civilization not as the late war left it, but (...) as the *coming* war would find it” (Spengler ix). No parece casualidad el hecho de que este libro haya sido publicado en 1918, a finales de la primera guerra mundial, y que haya alcanzado unos niveles de distribución altísimos en la época. De hecho, varios autores concuerdan en asegurar que las ideas de Spengler alimentaron los planes de la Alemania Nazi. La

novela, por su parte, se ubica históricamente sólo a unos años después de concluirse la segunda guerra mundial<sup>5</sup>.

El protagonista cuenta que su padre, un alemán oriundo de Heidelberg, siempre “hacía hincapié, sobre todo, en el respeto que allá se tenía por la sagrada vida del hombre” (Carpentier 89). Esto lo motiva a conocer aquel lugar; sin embargo, se enfrenta a un panorama totalmente diferente:

Jamás hubiera podido imaginar una quiebra tan absoluta del hombre de Occidente como la que se había estampado aquí en residuos de espanto. De niño me habían aterrorizado las historias que entonces corrían acerca de las atrocidades cometidas por Pancho Villa en el Continente-de-poca-Historia... Pero luego de haberme visto en la Mansión del Calofrío, en este campo imaginado, creado, organizado por gente que sabía de tantas cosas nobles, los disparos de los Charros de Oro, las ciudades tomadas a porfía [...] me parecían alegres estampas de novela de aventura [...] Y lo peor fue que la noche de mi encuentro con la más fría barbarie de la historia, los victimarios y guardianes [...] se dieron a cantar después del rancho:

*Freunde, schöner Götterfunken,*

*Tochter aus Elysium!*

*Wir betreten feuertrunken,*

*Himlische, dein Heiligtum.* (Carpentier 96)

*La oda a la alegría* de Schiller se le presenta al protagonista en condiciones absolutamente inhumanas y conforma la antesala de su escepticismo frente al arte. La escena representa una mezcla inaudita entre el canto que habla de la posible hermandad

entre los hombres y los actos crueles que rompen dicha promesa<sup>6</sup>. Al igual que en el discurso spengleriano, el arte sólo ha funcionado para dar cuenta de un orgullo grupal, la hermandad de la que habla el poema refuerza un sentido de comunidad en aquellos que quisieron creer por conveniencia y avaricia en la existencia de aquel sino; el ser humano como concepto universal no importa en este caso. El arte es usado como mecanismo que refuerza los sistemas de poder y, por lo tanto, pierde su valor asociado a la libertad en gran parte del relato.

Spengler aseguró en su época que occidente había alcanzado la perfección, en parte, a través de su música contrapuntística y su pintura perspectivista. Esto le daría a sus hombres (particularmente a los alemanes) la capacidad de develar los secretos de cualquier otro hombre, de cualquier otra cultura. Es decir que esta supuesta capacidad los ponía en una posición de superioridad. Dicha condición vendría de un modo único de entender su existencia en relación con lo infinito; de entenderse en relación con el tiempo. En este sentido, Spengler asegura, por ejemplo, que el reloj es “perhaps the most wonderful expression of which a historical world-feeling is capable” (14). A esta forma de vivir en el tiempo, Spengler opone un sentido ajeno al occidental. Esto es, el de concebirse en el presente; según él, esto constituye una atemporalidad típica tanto de la mentalidad griega; como de los hombres primitivos. Además, afirma que en una sociedad que alcanza la etapa de la civilización, el arte que se produce carece de valor alguno; les aconseja a los lectores occidentales que renuncien a sus deseos de ser artistas y que se dediquen a oficios que estén en pro del expansionismo. *Los pasos perdidos* pone en tela de juicio estas ideas al oponer esas dos maneras de habitar el mundo: una regida por el reloj como símbolo del tiempo (Nueva York); la otra regida por el espacio, por el presente constante del cuerpo en el lugar

y su contacto con las cosas del mundo (la selva latinoamericana, Grecia). Al concepto de la gran Historia, la novela opone el de la historicidad individual; afirma que en ésta última se haya la libertad del ser humano. La novela plantea que el arte sólo tiene valor cuando es capaz de plasmar esa visión particular, íntima del mundo a través de la creación de mundos posibles y, al mismo tiempo, impulsar la búsqueda de la propia libertad en el receptor. Sin embargo, esa libertad que se halla en el arte está asociada en el relato con un sentido ético que se debe desprender de la reflexividad; es decir, del pensarse a sí mismo en relación con las acciones hechas y en relación con el otro. De este modo, el discurso de Sartre, particularmente el del existencialismo, filtra el relato. Mientras que Spengler ve la existencia individual como parte de un sino histórico que define los roles que los individuos asumen, sin poder evitarlo; Sartre afirma que cada individuo es libre de tomar sus propias decisiones y de asumir un rol u otro<sup>7</sup>.

Ahora bien, la idea de Spengler de la ausencia de libertad para escoger entre un rol u otro en la época de la civilización, una época motivada por el poder del dinero, se filtra en la descripción de la vida en la ciudad (Nueva York) que ofrece el protagonista de *Los pasos perdidos*. Allí el dinero es el único motor de sus habitantes. El protagonista se describe a sí mismo atrapado en una era “en la que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre” (Carpentier 13). La primera imagen claramente se refiere al dinero; la segunda, a través de la imagen del cómitre, que se asocia a los buques de guerra, puede estar haciendo alusión al expansionismo. La una remite a la otra y conforman el espíritu de la civilización de Spengler<sup>8</sup>; son señales de un sino creado por la mezquindad. Sin embargo, esta idea aparece en el relato para ser finalmente invertida. La novela propone que, en un mundo civilizado que ha perdido el alma, el arte debe aparecer de forma renovada,

reconectar al hombre con una existencia que se da sólo en el presente, en el cuerpo que percibe y que forma el sentido de su existencia a partir de su propia historicidad. A pesar de que la novela marca una diferencia entre dos modos de vida definidos por el territorio; el relato explora la cotidianidad del ser humano en general, es un llamado a recuperar/mantener una lucha por alcanzar la libertad. En esta dinámica en la que la época se presenta como limitante de esta posibilidad, aparece el discurso existencialista de Sartre filtrando el relato. Ya se ha dicho que González Echavarría ha notado la influencia del autor en la novela. En el mismo sentido, Green (186) afirma “Rafael Catalá (83) [...] interprets the narrator-protagonist of *Los pasos perdidos* as the symbol of contemporary man in existential crisis, with specific reference to the theories of Kierkegaard, Sartre, Jung and Jaspers”. En la presente investigación se afirma que la novela, en conjunto, parece asegurar que:

...there is not reality except in action ... Man is nothing else but what he purposes, he exists only in so far as he realizes himself, he is therefore nothing else but the sum of his actions, nothing else but what his life is (...) man is no other than a series of undertakings, that he is the sum, the organization, the set of relations that constitute these undertakings. (Sartre 300, 301)

En este sentido, el arte aparece como acción central y a la vez problemática en la novela. En los primeros tres capítulos de *Los pasos perdidos*, la música que produce el protagonista para una compañía publicitaria aparece como algo que se opone a lo que el personaje se había propuesto. Esto constituye una ausencia de libertad dada por la inacción. Hacia el final de la novela el personaje admite haberse excusado en el contexto que lo rodeaba en la ciudad para justificar un accionar que no correspondía con su autoconocimiento, asegura que

el miedo había sido la raíz de esto: “ mi pereza de entonces, mi flaqueza ante toda incitación al placer no eran, en el fondo, sino formas del miedo a crear sin estar seguro de mí mismo” (Carpentier 210). Esta falta de acción se relaciona tácitamente con el quietismo asociado a la cobardía (Sartre 300) y se opone a otro elemento central en el existencialismo sartreano, esto es, a la autorreflexividad. La narración ofrece varias pistas para asegurar que sólo el viaje a la selva latinoamericana impulsa la autorreflexividad en el personaje. El modo de vida que sigue durante mes y medio allí es suficiente para que entienda que, a pesar de que el contexto de la ciudad moderna dicta ciertas prácticas que conducen al automatismo<sup>9</sup>, nunca hizo nada para romperlo. Es entonces la reflexividad el elemento del existencialismo sartreano que filtra la narración a nivel general; y el tema de la creación artística de forma particular: “Before there can be any truth whatever, then, there must be an absolute truth, and there is such a truth which is simple, easily attained and within the reach of everybody; it consists in one’s immediate sense of one’s self. (Sartre 302). El “sentido de uno mismo” se logra para Sartre sólo a partir de la revisión de las acciones efectuadas en la vida. En *Los pasos perdidos* asiste uno al momento en el que el protagonista y narrador, un músico que ha entregado sus últimos años a la publicidad<sup>10</sup>, se piensa desde la suma de sus acciones y se juzga a sí mismo:

A tal punto me hundan mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse, que me aterro, al oírme, de lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre. Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos... (Carpentier 25)

La creación artística conforma el punto central de sus acciones; pero es precisamente ahí donde está el problema, el arte que produce no parece comunicar nada. Las primeras páginas de la novela dan cuenta de la más reciente producción artística del personaje. A pesar de ser considerada como una obra de alta calidad, no contribuye a sacarlo de la crisis en la que se encuentra; afirma que está “saturado de mala música o de buena música usada con fines detestables” (Carpentier 18). La finalidad del arte que produce es un elemento que intensifica la idea de que ha perdido años de su existencia: “[...] y no me dejaba engañar por el entusiasmo que había acogido la película publicitaria que tanto trabajo me hubiera costado realizar. Las paradojas emitidas acerca de la publicidad y del arte por equipos, no eran sino maneras de zarandear el pasado, buscando una justificación a lo poco alcanzado en la propia obra” (Carpentier 33). En la revisión que hace el protagonista de su vida, la obra de arte sólo deja una satisfacción dudosa. Como se puede ver en la cita, ni su calidad, ni la aprobación de un público, ni el esfuerzo que se ha puesto en ésta cuentan para catalogarla como propósito alcanzado. El fin publicitario de la obra parece anular su valor. Como ya se ha dicho; la vida, en la ciudad que se describe en las primeras páginas de la novela, está regida por el dinero y por el automatismo que resulta de las imposiciones del trabajo: “Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra al hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos (...) Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno” (Carpentier 13). El problema que surge es el de la proyección que se hace el artista, como sujeto, a través de la obra que realiza:

Una verdad envenenaba mi satisfacción primera: y era que todo aquel encarnizado trabajo, los alardes de buen gusto, de dominio del oficio, la elección y coordinación de mis colaboradores y asistentes, habían parido, en fin de cuentas, una película

publicitaria, encargada a la empresa que me empleaba por un Consorcio Pesquero, trabado en lucha feroz con una red de cooperativas [...] cuyo propósito era atraer la atención de cierto público de Altas Alacenas. (Carpentier 30)

El existencialismo sartreano no se queda girando en un subjetivismo que aleja al individuo de su conexión con el mundo; sino que, por el contrario, la reflexividad que es inherente a él carga consigo una responsabilidad fundamental frente al mundo:

When we say that man choose himself, we do mean that every one of us must choose himself; but by that we also mean that in choosing for himself he chooses for all men. For in effect, of all the actions a man may take in order to create himself as he wills to be, there is not one which is not creative, at the same time, of an image of man such as he believes he ought to be. (Sartre 291)

Así, en *Los pasos perdidos* hay un sujeto que se enfrenta a un dilema que surge de la acción realizada, de la obra de arte. Por un lado, la reflexividad frente a la obra le dice que lo que ha hecho concuerda con sus propósitos, las sensaciones que provoca la película son dignas de experimentarse por otro; es decir que, en este sentido su accionar concordaría con “una imagen del hombre tal y como considera que debe ser”: “Aquello había costado tres meses de discusiones, perplejidades, experimentos y enojos, pero el resultado era sorprendente. El texto mismo, escrito por un joven poeta [...] era digno de figurar en una antología del género”. (Carpentier 29). Si se piensa en el aspecto estético, este juicio concordaría ampliamente con Kant en cuanto a que reclamaría un gusto estético, una satisfacción universal frente a la obra: “Y en cuanto al montaje y la supervisión musical, no hallaba crítica que hacerme a mí mismo” (29); agrega el músico al contemplar la película. Sin embargo, como ya se ha dicho, esta satisfacción es aniquilada por las finalidades

comerciales de la película; de este modo, el juicio estético no es suficiente para garantizar la satisfacción del artista; lo que falla es la ética asociada a la obra. A través de la reflexividad, siente aquella responsabilidad de la que habla Sartre. Bien podría el músico ignorar el hecho de que su trabajo está destinado a continuar un ciclo de consumismo causante de su propia esclavitud; acomodarse, además, a los argumentos que exponen algunos de sus amigos artistas para justificar la realización de aquel arte al servicio de la publicidad, pero no lo hace. Siente que la obra no aporta ningún significado a su existencia, no le da la libertad que necesita.

Aunque la influencia de Sartre se nota de manera implícita en el relato, en esta escena del lanzamiento de la película se hace explícita a través de Extieich, uno de los artistas que hace parte del círculo de amigos del protagonista y que es conocido por imponerle al grupo una serie de ejercicios “para <<despertarnos>>, según decía, y ponernos en estado de conciencia y análisis de nuestros actos presentes, por nimios que éstos fueran. Invirtiendo, para uso propio, un principio filosófico que nos era común, solía decir que quien actuaba de <<modo automático era *esencia* sin existencia>>” (Carpentier 32). Este “principio filosófico invertido” se refiere a la idea del existencialismo ateo de que “there is at least one being whose existence comes before its essence, a being which exists before it can be defined by any conception of it. That being is man or, as Heidegger has it, the human reality” (Sartre 290). Así, la realidad humana no se postula como homogénea, predeterminada por un creador; o por una fuerza histórica inalterable. Por el contrario, el existencialismo habla de una realidad que cambia de individuo a individuo en relación con sus acciones. Como se ha visto, la existencia a la que se asiste en la apertura de la narración tiende al automatismo. Al contemplar su trabajo y los comentarios de los otros, el músico

afirma: “Luego, estaba dormido. Dormido como todos los que me rodean” (Carpentier 31). Su responsabilidad, como artista frente a la humanidad, parece decirle que su trabajo no lo ha puesto en “estado de conciencia” y que tampoco tendrá este efecto en aquellos que lo contemplan. Suzana Paujol ve esta proyección del artista como una responsabilidad histórica que el músico logra entender con toda plenitud al finalizar su viaje por la selva: “...el protagonista va a terminar por testimoniar el desgarramiento del hombre consagrado al Arte, que implica aceptar el tiempo, el peso de la historia de toda una humanidad que sigue en marcha, de hechos que tanto lo condicionan a él como lo obligan a abrir nuevos senderos para los que vendrán” (149). No se concuerda con la autora en que el protagonista acepte el peso de la historia. Ésta, como se verá más adelante, es remplazada por el hallazgo de la ritualidad. El punto que interesa de Paujol es el énfasis en la apertura de senderos para los que vienen. Es allí donde el protagonista siente haber fracasado. Se puede decir que la obra de arte le ha fallado al protagonista de la misma manera en que “el Yo presente” le ha fallado al “Yo que hubiera aspirado a ser algún día” (Carpentier 25). En un sentido sartreano; ya que la obra no corresponde con las aspiraciones del músico, ésta constituye una acción fallida. Tanto la obra producida para la empresa publicitaria, como todo el medio cultural en el que se mueve el protagonista han dejado de hablar de la existencia. En cuanto a la primera, es un objeto cultural que, a pesar de su perfección, no constituye para el artista la posibilidad de abrir aquellos senderos para los otros. La novela coincide con la teoría de Spengler en el hecho de que la época civilizada parece negarle a la nueva obra dicha posibilidad.

Mientras que Sartre habla de una libertad que se crea a través de la acción; Spengler la niega al condenar al fracaso ciertas acciones en el mundo moderno, como aquellas

relacionadas con la filosofía y las artes. Según él, todo lo que no tenga un resultado efectivo relacionado con el dinero está condenado al fracaso. Pero con todo y su extenso estudio sobre la historia del arte, a Spengler se le escapa el hecho de que si el arte no tiene utilidad es precisamente porque a través de éste el individuo crea sus propias reglas. En muchas ocasiones, huye de aquellas impuestas por su época y, junto a él, el receptor de la obra también lo hace. Es decir que el arte constituye una libertad independiente de cualquier imposición exterior. Esta es la tensión que está presente en la mente del protagonista de *Los pasos perdidos*. Su época es la de la civilización, se ha acomodado a los mandatos de su tiempo, ha decidido emplear el arte al servicio del comercio para poder sobrevivir; pero esta sobrevivencia ha anulado su libertad y, al mismo tiempo, su existencia. Para Spengler no hay ninguna manera de combatir el automatismo de la época, necesariamente hay que dejarse conducir por éste; en *Los pasos perdidos* se pueden ver las consecuencias que la falta de oposición a este tipo de pensamiento trae para el personaje. Sólo en la selva ha podido crear la obra esperada, el protagonista afirma que ésta contiene un mensaje de libertad dirigido “a un joven, en alguna parte” (Carpentier 233), esta actitud contradice el empeño de Spengler de desalentar a aquellos que desean hacer arte en una sociedad civilizada.

## **1.2. Repetición sin diferencia**

Ahora bien, existe un elemento constante en la novela que resulta de dicho proceso de reflexividad del protagonista; esto es, la conciencia de que la repetición domina a la existencia, incluyendo al arte que se produce. La escena que abre el libro pareciera ser modelo en pequeña escala de una idea que gobierna todo el relato; esta es, la incapacidad del

arte para darle al protagonista un impulso existencial en medio del automatismo inherente a la vida moderna<sup>11</sup>. Este automatismo se deriva de la constante repetición de acciones tanto en la vida cotidiana, como en el arte. El protagonista-narrador describe en la primera escena el recorrido por el teatro en el que su esposa Ruth ha trabajado como actriz durante varios años; el énfasis está puesto en una decadencia que viene de la repetición de acciones: “cuando nos tocara ayudar al autor joven servido por una compañía recién salida de un teatro experimental, vislumbrábamos a lo sumo una aventura de veinte noches. Ahora llegábamos a las mil quinientas representaciones” (Carpentier 8). El edificio, los objetos de utilería y el vestuario se enmarcan en una descripción que habla de un desgaste radical que se extiende a los actores: “El éxito de la obra aniquilaba lentamente a los intérpretes, que iban envejeciendo a la vista del público dentro de sus ropas inmutables” (9). Es decir que el arte se pone en contra de aquel que lo ha elegido como forma de vida cuando cae en una repetición que no crea lazos entre el cuerpo y el mundo. En el caso de Ruth, el personaje que representa continuamente se muestra como “aquel parásito que se alimentaba de su sangre (...) aquella huésped de su propio cuerpo, prendida de su carne como un mal sin remedio” (9). A partir de la repetición del papel representado se da una inversión en la que el personaje deja de ser el material artístico que la actriz moldea para convertirse en algo que la gobierna: “Sus breves fugas (...) bajo el peinado de Porcia o los drapeados de alguna Ifigenia, le resultaban de muy escaso alivio (...) en la voz que quería ser de Antígona, todos hallaban las inflexiones acontraltadas de la Arabella” (9). Desde estas imágenes se empieza a erigir la idea del arte como cárcel, la libertad que el artista busca a través de éste se ve truncada cuando la mentalidad mercantil media entre el uno y el otro. El narrador explica que el motivo de la reiteración hasta el cansancio del papel de Arabella, y de la obra en

general, se dio “desde que los empresarios, pasando el generoso empeño juvenil al plano de los grandes negocios, habían acogido la obra en su consorcio” (Carpentier 8). Esta primera escena es vista, desde esta investigación, como metáfora de un tipo de vida en que los individuos se dejan moldear por las circunstancias de la época, desempeñando roles que se adaptan a ésta sin cuestionarlos. El arte, dominado por el poder del dinero, cae en este mismo proceso. Dentro de esta dinámica, la novela lleva al extremo la cuestión de la repetición. Al respecto, Susana Paujol dice<sup>12</sup>: “A través de Ruth [...] Carpentier introduce la antigua concepción del mundo como Teatro, al abarcar en éste a toda la sociedad contemporánea. La Palabra aparece en este primer momento unida a un Arte que es en realidad no-Arte, desde el momento en que la repetición monótona involucra una cristalización del ser humano” (142). En este mismo sentido, Velayos llama la atención acerca de la manera en que el relato configura a los personajes de los intelectuales:

Los habitantes de la gran ciudad que aparecen en *Los pasos perdidos*, buscando la felicidad, la seguridad en sí mismos, convierten su existir en la pura representación de unos papeles aprendidos. Cada uno deposita el sentido de su vida en la encarnación de un personaje, aquel que, en su opinión, pueda tener más éxito ante los demás. Suelen ser intelectuales frustrados, practicantes de una <<acrobacia de la cultura>> en un intento de salir de su pedante pequeñez... (106)

El acento en la cuestión de la repetición del papel aprendido, visto en el caso de Ruth, se extiende pues a los intelectuales que habitan las páginas de la novela. Si bien la mayoría de estos personajes aparece sólo en algunas páginas, en general refuerzan la idea de un mundo en el que la fuerza de la repetición se extiende a las acciones de cada individuo. La importancia de la reflexividad artística en esta novela viene de que empuja una indagación

sobre la libertad hasta el límite. Se da por sentado que el artista es símbolo del ser humano que elige libremente, su obra es rebelde en cuanto a que crea un mundo con reglas propias; sin embargo, en *Los pasos perdidos* se pone en duda dicha libertad. El arte se muestra insuficiente cuando el artista se da cuenta de que sus creaciones responden a las exigencias del medio que lo rodea y no a la conexión de su cuerpo con el mundo. Por otra parte, se puede ver en la cita de Velayos una generalización al hablar de personajes que son “intelectuales frustrados”, pero la única frustración que realmente se presenta en el relato es la del protagonista, a través de un proceso de reflexividad que se extiende a su realidad. Los personajes de la ciudad con los que interactúa frecuentemente, más que aparecer como intelectuales frustrados, se muestran como personas que no tienen conflicto alguno con su medio. Prueba de esto es la alegría generalizada del equipo de artistas con los que trabaja el músico-protagonista y de su círculo de amigos ante el lanzamiento del comercial creado para el Consorcio Pesquero, “cuyo único objetivo era atraer la atención de cierto público de Altas Alacenas sobre los recursos de una actividad industrial capaz de promover, día tras día la multiplicación de los peces” (Carpentier 30). La reflexión del narrador en torno a la película lo muestra entre sentimientos opuestos. Por un lado, está la decepción que le produce recordar que dicha obra ha sido creada con fines comerciales; por el otro, el deseo de justificar una obra que ha costado gran esfuerzo. La primera sensación se desprende del hecho de que todo el esfuerzo de creación puesto en la película tiene sólo fines comerciales. Frente a este hecho, viene a su mente un posible juicio hecho por dos personas importantes en su vida. A su antiguo maestro y ahora Curador del Museo Organográfico lo imagina observando la película: “el Curador (...) se hubiera encogido de hombros ante ese trabajo mío, considerando, tal vez, que podía equipararse (...) a provocar,

con un magistral dibujo, la salvación meridiana de quien contemplara un anuncio de corruscantes hojaldres” (30). Al mismo tiempo parece desechar esta idea al hacer énfasis en que el Curador “era hombre de una generación atosigada por lo sublime” (30), ya páginas antes el protagonista ha asegurado aborrecer este tipo de ideas. Por otra parte, recuerda una frase que solía repetir su padre: “Me pareció oír la voz de mi padre, tal como le sonaba en los días grises de su viudez, cuando era tan dado a citar las Escrituras: ‘lo torcido no se puede enderezar y lo falto no se puede contar’” (Carpentier 30). El versículo al que pertenece se titula “Vanidad del saber” (Eclesiastés 1:12-14) y no parece casual el hecho de que éste sea continuación del titulado “Vanidad de todo esfuerzo”; en el que se habla de lo inútil que resulta todo trabajo humano en un mundo que sigue un curso de repeticiones:

¿Qué provecho *recibe* el hombre de todo el trabajo

con que se afana bajo el sol?

Una generación va y *otra* generación viene,

mas la tierra permanece para siempre.

El sol sale y el sol se pone,

a su lugar se apresura, y de allí *vuelve* a salir.

[...]

Lo que fue, eso será,

y lo que se hizo, eso se hará;

no hay nada nuevo bajo el sol.

¿Hay algo de que se pueda decir:

Mira, esto es nuevo?

Ya existía en los siglos

que nos precedieron. (Eclesiastés 1:1-2)

Estas palabras encierran un sino similar al que arroja Spengler sobre la humanidad. Antes se había dicho que, para este autor, aquel que quiera oponerse a la supuesta inevitabilidad de la repetición histórica “remains either a simpleton, a charlatan or a pedant” (Spengler 44). Tanto el Eclesiastés como Spengler pretenden anular en el ser humano las posibilidades de crear una diferencia en la realidad; el que se esfuerce en contradecirlo, es tan sólo un vanidoso. En ambos casos, el ser humano debe conformarse con desempeñar un rol que viene dado por un poder exterior. Las palabras del padre, evocadas frente a la obra producida, le hablan al protagonista de la repetición en la que él mismo ha caído sin poder enderezar nada, sin poder crear algo que llene la ausencia “lo faltó”, lo que “no se puede contar”; que es, en suma, el sentido de su propia existencia<sup>13</sup>. El arte se presenta en esta escena incapaz de romper jerarquías; lo que es más, se insinúa que, a través de los tiempos, ha sido usado para reforzar sistemas de poder. Al ver la película producida, se escuchan diferentes opiniones que declaran que nada es nuevo en el hecho de que el arte se use con fines publicitarios:

Donde evolucionan las técnicas es en la publicidad! (...) <<Los mosaicos de Ravena no eran sino publicidad>>, dijo el arquitecto que tanto amaba lo abstracto. Y eran voces nuevas las que ahora emergían de la sombra: <<Toda pintura religiosa es publicidad.>> <<Como ciertas cantatas de Bach.>> <<La *Gott der Herr, ist Sonn und Schild* parte de un auténtico *slogan*” (Carpentier 31)

Los comentarios tienen como objetivo justificar los fines comerciales de la obra; pero tienen el efecto contrario en él, ya que finalmente siente que “est[á] dormido. Dormido como todos los que [lo] rodean” (Carpentier 31). Pareciera que el relato le da la razón a la inevitabilidad del sino spengleriano; sin embargo, lo que realmente plantea es que el arte debe poner en juego a la propia existencia en contrapartida a un ciclo de repeticiones. La repetición en el arte se convierte en una cuestión de elección ¿Qué se repite?, ¿de qué modo se efectúa dicha repetición? ¿Por qué algo debe ser repetido? Son algunas preguntas que plantea el relato con respecto al arte y su conexión con la existencia.

### **1.3. Cuando lo conocido tambalea**

Hay entonces una tensión en la novela entre las imposiciones que vienen con la época y la posibilidad de escapar de ellas a través de la acción. A pesar de que al principio se muestra a un protagonista que siente algo comparable al peso del sino spengleriano como inevitable; su experiencia en la selva lo hace rebelarse contra éste y declarar su artificialidad. El modo en que Occidente ha logrado marcar el ritmo de la gente a través del reloj y el calendario es un punto central frente a este aspecto. Mientras que el protagonista, a través de la reflexividad del texto, comprende que estas formas de control llevadas al extremo conducen a la automatización del ser humano, a su adormilamiento, a la repetición sin diferencia; para Spengler la vida controlada por el reloj es símbolo de la consciencia vigilante, de una consciencia que comprende el tiempo: “Man has never (...) been so awake and aware, so deeply sensible of time and conscious of direction and fate and movement as he has been in the West. *Western history was willed and Indian history happened.* In Classical existence years, in Indian centuries scarcely counted, but here the hour, the minute,

yea[t] the second, is of importance” (Spengler 133). En la novela, es el reloj con sus horas, minutos y segundos el que representa un tiempo vacío; es la negación de la existencia en la novela porque esclaviza y convierte esa supuesta consciencia vigilante en cárcel y artificio, por eso el protagonista le da la espalda cada vez que puede; por eso el inicio de sus vacaciones está acompañado por el reloj al que no se le ha dado cuerda. Desde el principio, el relato está filtrado ya por un entendimiento logrado en la selva; en donde olvidarse del transcurso de las horas le ha dado otra dimensión a su existencia. En la selva afirma: “Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente, en esta llanura sin tiempo” (Carpentier 111). En la preponderancia del tiempo en el pensamiento occidental, Spengler ve una grandeza exclusiva de su cultura. Según él, tanto el reloj como el calendario occidental han puesto a sus hombres en perspectiva con el pasado y el futuro (esto conforma las bases de lo que denomina “sino analítico”), “Without exact time-measurement, without a *chronology* of becoming to correspond with his imperative need of archaeology (the preservation, excavation and collection of *things-become*, Western man is unthinkable” (Spengler 134). Esta manera de concebir el tiempo conforma, según él, el alma del occidental; a la que opone el modo de existencia que se configura dentro del presente, esta es una temporalidad que ilustra a través de la Grecia antigua. Este último modo está centrado en el cuerpo en relación con lo que lo rodea (esto conforma lo que Spengler denomina “sino euclidiano”<sup>14</sup>), destino dominado por la percepción y la causalidad del momento, en donde predomina la espacialidad sobre la temporalidad). Con respecto al sino analítico de

occidente, afirma: “*This* conception of destiny is the <<infinitesimal>> conception. It stretches out into infinite time and infinite space. It touches the bodily Euclidian existence not at all, but affects only the Soul” (Spengler 129). Es importante notar que la elección que tomará el protagonista con respecto a la obra que realiza en la selva es *La odisea*. Es decir que ha escogido repetir aquello que contiene el sino euclidiano, un destino dominado por la causalidad y por el espacio, que es, en definitiva algo que habla de su propia experiencia en el mundo. Además, es precisamente el cuerpo en contacto con los lugares de la selva, sin reloj ni calendario alguno, en un constante presente, lo que le devuelve la existencia al protagonista y le permite crear de nuevo. Es entonces la relación de su cuerpo con un presente que cambia por la causalidad y no aquel “sino analítico”, en donde reina lo milimétricamente planeado, lo que posibilita este reencuentro consigo mismo. El relato pone en juego a la causalidad y a las decisiones que el protagonista toma frente a ésta. Con esto se niega la existencia de un destino histórico inalterable. Sin embargo, esto no se da de manera sencilla; la reflexividad de la escritura, a través del narrador que se piensa a sí mismo dentro de la suma de sus acciones, muestra una lucha constante del protagonista desde y en contra de sus propias ideologías. Por un lado está la carga de aquella “concepción infinitesimal del destino” construida en su mente por sus conocimientos; por el otro, el reencuentro de sí mismo en una existencia que renace en el presente. Esta pugna, al final de la novela, significará su autoexpulsión de la selva; lo que le hará reconocer que:

Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados (...) El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con los árboles, es hombre vulnerable por

cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él. (Carpentier 271)

A pesar de que va reencontrando el sentido de su existencia gracias a un modo de pensamiento que se vale de la experiencia corporal; prevalece durante gran parte del relato una perspectiva en la que él mismo se ve como poseedor de un raciocinio que los hombres de la selva no poseen. Esto los hace ver como seres ingenuos que no tienen la visión de lo infinito que él cree tener. Los habitantes de este lugar, de no ser forasteros, entran en la categoría de lo que para Spengler constituye el mundo primitivo: “One condition of this higher world-consciousness is the possession of language, meaning thereby not mere human utterance but a culture- language, and such is non existent for primitive man” (Spengler 55). Este “culture-language” está constituido por “acts and opinions, religion and state, arts and sciences, peoples and cities, economic and social forms, speech, laws, customs, characters, facial lines and costumes” (55). Es decir que éste es un lenguaje que se enlaza al concepto de nación, inexistente allí. Lo que hace que el protagonista se sienta poseedor de verdades que la gente de ese lugar desconoce. Frente a Rosario, la mujer de la que se enamora, el personaje nota una gran distancia dada por sus propios conocimientos:

[...] eran los mil libros leídos por mí, ignorados por ella; eran creencias de ella, costumbres, supersticiones, nociones, que yo desconocía y que, sin embargo, alentaban razones de vivir tan válidas como las mías [...] reconocía que toda una cultura, con sus deformaciones y exigencias, me separaba de esa frente detrás de la cual no debía haber siquiera una noción muy clara de la redondez de la tierra, ni de la disposición de los países sobre el mapa. Eso pensaba yo al recordar sus creencias sobre el espíritu unipedo de los bosques. (Carpentier 107)

El músico afirma encontrar, en el modo en que Rosario ve el mundo, “razones de vivir tan válidas como las [suyas]”. Sin embargo, esto lo dice olvidando que en la gran ciudad se ha enfrentado al desmoronamiento de su propia existencia, a la ausencia de razones válidas para vivir. Además, él se ve como poseedor de una conciencia superior que viene de “los mil libros leídos por [él]”. Ella, por el contrario, sólo tiene “creencias”. El conocimiento de Rosario se reduce a lo local, mientras que el suyo se extiende hacia límites que, piensa, ella no podría comprender. Este modo de percibirla concuerda con las ideas de Spengler frente al mundo primitivo; éste ocupa un lugar de inferioridad respecto a Occidente:

The possibilities that we have of possessing an “outer world” that reflects and attests our proper existence are infinitely numerous and exceedingly heterogeneous [...]. Primitive man (so far as we can imagine his waking-consciousness) and the child (as we can remember) cannot fully see or grasp these possibilities [...] neither possesses any clear and distinct notion of the world. (Spengler 55)

La supuesta visión del infinito, que le permitiría al protagonista tener una “higher world-consciousness” está constituida principalmente por el conocimiento que posee del arte, dada por su profesión de artista. Aquí, el pensamiento de Spengler parecería volver a entrar en el relato dentro de una dinámica contradictoria. Ya se había visto, al principio de esta investigación, cómo para el autor alemán el arte le permitiría exclusivamente al hombre occidental entender cualquier cultura a través de su arte; en otro apartado de su libro, asegura, “[...] it is not mathematics and abstract thought, but the great arts in their kinship with the contemporary religions, that give the key to the problem of Time, a problem that can hardly be solved within the domain of history alone” (Spengler 128). La novela cuestiona tanto la capacidad de entender el “Tiempo” a través del arte ya existente; como la

validez de las religiones contemporáneas, a las que presenta como vaciadas de sentido. Lo que es más, es ese tiempo con “t” mayúscula lo que se derrumba en el relato. Un ejemplo de esto está dado en la relación de un antes, en el que el protagonista disfrutaba observando las pinturas de los museos; y un después, en el que el contacto con algunas escenas reales, en la selva, le recuerdan algunas de esas pinturas. En la descripción de sus visitas al museo, la narración reproduce la experiencia de un viaje a través de la contemplación de las obras:

[...] antes de asistir con Goya a los combates del Dos de Mayo, o de seguirlo en el Entierro de la Sardina [...] Luego de un descanso entre los labriegos de Le Nain, iba a caer en pleno Renacimiento, gracias a algún retrato de condottiero (...) Agradábame a veces convivir con los burgueses medievales [...] trinchaban lechones de tetas chamuscadas, echaban sus gallos flamencos a pelear, y metían la mano en el escote de ribaldas de ceroso semblante [...] Ante las conocidas imágenes me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añoraban las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba –como por haberlos conocido– ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre” (Carpentier 37)

La obra aparece aquí como mundo alterno que le posibilita al protagonista tener la sensación de acceder a cierto conocimiento sobre el pasado; sin embargo, este es un conocimiento sobre “ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre”. El pasado aparece como algo lejano, ajeno a su propia vida y; sin embargo, siente “haberlos conocido”. En la selva, el protagonista encuentra en su recorrido a un grupo de personas cuyas costumbres asocia con aquellas de la Edad Media y afirma:

En cien cuadros había conocido yo sus casas de toscas baldosas rojas, sus cocinas enormes, sus portones claveteados [...] Pero los conocía a través del barniz de las

pinacotecas, como testimonio de un pasado muerto, sin recuperación posible. Y he aquí que ese pasado, de súbito, se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo, como otros viajan en el espacio” (Carpentier 177).

La apertura de los sentidos, del cuerpo que percibe dicha realidad en un presente en el que puede ser “aspirado” y “palpado”, sobrepasa la experiencia vivida (anteriormente, en la ciudad) frente a las pinturas y niega la posibilidad de comprender el pasado a través de ellas porque se sabe “muerto”, “irrecuperable” en el mundo moderno. En ambos casos, lo que importa es la relación del presente del espectador con lo que percibe. En este sentido, el arte importa sólo en la medida en que le hable al espectador, de algún modo, sobre su propia experiencia en el mundo. Lo que tiene valor es la historia personal en un presente que se renueva en cada instante, en el contacto con las cosas del mundo. Así, el acento es puesto en la relación directa del hombre con las cosas del mundo como modo de conocimiento. Un conocimiento que se funda en lo mítico.

Pero, ¿qué lógica hay detrás de dicho modo de conocimiento? Durante siglos occidente vio los rituales primitivos como desprovistos de lógica. Esta afirmación es expresada en la narración, a través de los ojos del protagonista. Cuando vuelve a la ciudad, con intenciones de regresar a la selva y quedarse para siempre allí, se detiene frente a una galería de pintura:

...en que se exhiben ídolos difuntos, vaciados de sentido por no tener adoradores presentes, cuyos rostros enigmáticos o terribles eran los que interrogaban muchos pintores de hoy para hallar el secreto de una elocuencia perdida [...] Durante más de

veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fenómeno de fervores que nada debieran a la razón. Pero ahora me resultaba risible el intento de quienes blandían máscaras del Bandiagara, ibeyes africanos, fetiches erizados de clavos, contra las ciudades del *Discurso del método*, sin conocer el significado real de los objetos que tenían entre las manos. Buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras* cuando cumplían su función ritual en el ámbito que les fuera propio – cosas que al ser calificadas de “bárbaras” colocaban, precisamente, al calificador en un terreno cogitante y cartesiano, opuesto a la verdad perseguida. (Carpentier 249)

La idea spengleriana de que Occidente está en capacidad de acceder a los secretos de cualquier cultura, se niega tanto en esta escena como en el resto de la narración. El “otro” emerge como algo distorsionado e incomprensible. El protagonista acusa a los artistas que se inspiran en este mundo de no entenderlo; pero ni él mismo lo ha logrado debido al peso de su propia tradición. La acusación que hace el personaje a los artistas que se inspiran en aquel mundo es la misma que valdría para él mismo antes de conocerlo. Sin embargo, después del viaje, tiene la certeza de que en aquel mundo hay un entendimiento más válido que aquel construido por Occidente; entiende que “la verdad perseguida” le pertenece más al hombre primitivo (propongo reemplazar este término por “primordial”) que al hombre civilizado, ya que el primero tiene una relación íntima con las cosas del mundo que el segundo abandona. Esto es prueba de que, en palabras de Velayos, la actitud de Carpentier “ante los materiales históricos [...] es reflexiva, filosófica, desenmascaradora” (18).

La irracionalidad y la barbarie con las que se cubren las interpretaciones del mundo primordial, notadas por el protagonista, fueron en occidente un común denominador a través de los siglos. Sólo hacia principios de los años sesenta, Lévi-Strauss<sup>15</sup> abre un

camino diferente al observar que el hombre primordial posee una lógica compleja que viene del modo en que habita el mundo. Además, el autor establece un punto de encuentro entre arte, ciencia y mito. Es decir que ve un modo de conocimiento que es común a todos los seres humanos. En este sentido, *Los pasos perdidos* se adelanta a dichas observaciones.

En su libro *El pensamiento salvaje* (Publicado por primera vez en 1962), Lévi-Strauss afirma, “the thought we call primitive is founded on this demand for order. This is equally true of all thought but it is through the properties common to all thought that we can most easily begin to understand forms of thought which seem very strange to us” (10). El autor fractura la posición de superioridad del pensamiento occidental frente a otras culturas al ubicar paralelamente magia y ciencia<sup>16</sup> y al categorizarlas como dos modos de adquirir conocimiento. El primero, muy cercano a la intuición sensible; el segundo, alejado de ésta (15). Agrega, además, que el rasgo característico del pensamiento mítico es el expresarse por medio de un repertorio heterogéneo que, aún siendo extenso, es de todas formas limitado. De este modo, el pensamiento mítico es para Lévi-Strauss “intelectual bricolage”: “It has to use this repertoire, however, whatever the task in hand because it has nothing else at its disposal” (17). El arte, dentro de su teoría, viene a situarse a medio camino entre pensamiento científico y pensamiento mítico (20). En *Los pasos perdidos* el arte se presenta en esa “mitad del camino” y representa la relación íntima y libre del ser humano con el mundo; tratando de crear significados. Lévi-Strauss explica que el bricoleur trabaja con lo que tiene “a mano”, habría que agregar que esto hace que el mismo objeto reúna diferentes significados. Los que se van uniendo al objeto a través de distintas experiencias y conforman una historia para quien trabaja con éste. El artista vendría a compartir esta característica del bricoleur, en el sentido de que ambos reciclan experiencias vividas con los

objetos. Ahora bien, el problema que se le presenta al artista surge cuando no logra construir ningún significado con lo que tiene a la mano, cuando los significados se pierden en la acumulación de objetos. Cuando regresa a la ciudad, el protagonista contrasta los dos mundos y afirma:

Los hombres de acá ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo –a recoger objetos de un uso desconocido, cubiertos de inscripciones que dejaron de hablar hace cuarenta siglos. En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado, el baño de yerbas, [...] son prácticas cuyo alcance es medido en todas sus implicaciones. (Carpentier 247)

La acumulación de objetos se presenta como símbolo de una visión infinitesimal que, en vez de ser grandiosa, constituye la pérdida de significados asociados a la propia existencia. Hay que recordar que Spengler afirma que el hombre occidental es impensable sin la arqueología. En la novela, sin embargo, dicha arqueología se vuelve en contra del hombre occidental. Le niega la posibilidad de experimentar cualquier significado profundo asociado a los objetos y lo convierte en “aut[ómata] de un reflejo colectivo”. En la gran ciudad, frente a la acumulación excesiva de objetos, la calidad de ser “testigo” a la que se refiere Merleau- Ponty al hablar del tiempo<sup>17</sup> se reduce o desaparece. De este modo, la Historia se muestra como farsa y la historia personal se mengua. Pero es la historia personal lo que resurge en el contacto del protagonista con las cosas del nuevo mundo<sup>18</sup>.

Una y otra vez, el relato vuelve al tema de la ética asociada al arte y al modo en que, tanto algunas corrientes autollamadas “artísticas”, como ciertas personas que dicen ser amantes

del arte se justifican en éste para ejercer algún tipo de poder sobre otro. Así, *Los pasos perdidos* constituye una crítica al arte que se despoja del sentido ético que lo debe acompañar<sup>19</sup>. De este modo, la acumulación de conocimientos en cuestiones artísticas; así como la intención de crear arte, se presentan como insuficientes para garantizar intenciones justas que se reflejen en el modo de actuar. Lo que es más, el relato plantea que cuando se cree que al tener un repertorio amplio de información se está poseyendo una verdad inalterable, al desconocedor de dicho repertorio se le ve como ser inferior y, por lo tanto, se le anula. En la novela, al protagonista se le ve en varias ocasiones envuelto en “la vanidad del conocimiento” del que habla el Eclesiastés (tan citado por su padre); viéndose a sí mismo como ser al que la ideología occidental le ha otorgado un nivel superior de entendimiento. Sólo en el diario vivir, a medida que pasan los días, comprende que tiene mucho que aprender de la gente de la selva; algunas nociones que le parecían absurdas cobran sentido, como la manera que tiene Rosario de percibir el tiempo, por ejemplo:

Este vivir en el presente, sin poseer nada, sin arrastrar el ayer, sin pensar en el mañana, me resulta asombroso. Y, sin embargo, es evidente que esa disposición de ánimo debe ensanchar considerablemente las horas de sus tránsitos de sol a sol. Habla de días que fueron muy largos y de días que fueron muy breves, como si los días se sucedieran en tiempos distintos [...] Lo sorprendente es que –ahora que nunca me preocupa la hora– percibo a mi vez los distintos valores de los lapsos, la dilatación de algunas mañanas, la parsimoniosa elaboración de un crepúsculo [...] (Carpentier 180)

Entiende entonces que hay una lógica que se desprende del contacto de los sentidos con el lugar. Y es el presente del cuerpo en contacto directo con las cosas del mundo del que se despliega una espacialidad que supera la temporalidad, que hace ver el tiempo del reloj

como artificio. Paradójicamente, es la experiencia directa en este nuevo lugar la que arroja una luz sobre los conocimientos del protagonista, no lo contrario: “La selva, con sus hombres resueltos, con sus encuentros fortuitos, con su tiempo no transcurrido aún, me había enseñado mucho más, en cuanto a las esencias mismas de mi arte, al sentido profundo de ciertos textos, a la ignorada grandeza de ciertos rumbos, que la lectura de tantos libros que yacían ya, muertos para siempre, en mi biblioteca” (Carpentier 249). La experiencia directa vuelve a superar al documento. Así como las pinturas costumbristas sobre la Edad Media pierden relevancia frente a la realidad; los libros de la biblioteca del protagonista “muer[en] para siempre” frente a ese nuevo mundo que le ha permitido, físicamente, “viaj[ar] a través de las edades” (271). Esto le devuelve la calidad de testigo de los acontecimientos. De esta manera, la oposición Spengleriana hombre civilizado (conocedor, poseedor del tiempo) – hombre “primitivo” (desconocedor, desposeído de tiempo) se invierte en el relato. El primero se le presenta al protagonista, en el acto reflexivo de contarse a sí mismo, como poseedor sólo de aquella Historia muerta compuesta por el mundo de los libros y por objetos que han perdido su significado (incluyendo los objetos artísticos). En contraste, al hombre primordial se le otorga en la novela una lógica y una verdad que se desprende del presente de su cuerpo en contacto con una naturaleza que ha sido poco transformada. Los pocos objetos a los que tiene acceso el último están llenos de significados que le hablan directamente tanto de su experiencia en el mundo como la de sus antepasados. Son, además, objetos que le permiten establecer un lazo de comunicación con las generaciones venideras.

Antes se ha dicho que Spengler opone dos tipos de existencia: aquella regida por el presente y por el cuerpo (sino euclidiano) y aquella regida por la cronología, por un sentido

infinitesimal del tiempo (sino analítico). El sino analítico conforma para Spengler la grandeza del hombre occidental; pero también constituye la pérdida de su libertad al alcanzar la etapa de la civilización. En el relato pareciera que dicho sino se efectuara en la imposibilidad del protagonista de adaptarse al nuevo mundo. En este sentido, se podría decir que la fuerza histórica lo ha arrancado de aquel lugar, es lo que lo ha devuelto a la ciudad “con el cuerpo lleno de cenizas” (Carpentier 272). Sin embargo, dicho sino ya se ha deshecho en el restablecimiento del cuerpo como centro de conocimiento, en la libertad que otorga volver a habitar el mundo según el ritmo corporal. De vuelta en la ciudad, el protagonista afirma: “Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan [...] ajenos a sus voluntades orgánicas” (245). Como se verá más adelante, aquí se establece que el relato en conjunto es un “[mensaje liberador]” (233) para las nuevas generaciones, es un mensaje que contiene este descubrimiento. El arte, dentro de esta dinámica, recupera su sentido existencial a partir de una ritualidad corporal, a partir del elemento mitológico que lo debe fundar. Aparece a partir de la necesidad de dejar un vestigio del paso del cuerpo por el mundo y de establecer una comunicación entre los seres humanos que han muerto y los que están por venir.

Es en la selva, en la manifestación del presente como núcleo vital, dado por el contacto del cuerpo con la naturaleza, donde renace la existencia del protagonista. Es a través de este proceso que encuentra el amor y por fin logra crear la música que siempre había anhelado hacer. En este proceso ha ido eliminando, mentalmente, objetos del mundo civilizado que ahora encuentra vaciados de sentido. Sin embargo, hay ciertos objetos de los que no puede desprenderse. Estos objetos constituyen las herramientas que le permiten expresar su

reencuentro con la existencia y el redescubrimiento de un arte que se funda en lo mitológico. La falta de papel y de tinta constituyen uno de los motivos por los cuales el protagonista se ausenta de la selva (lo que hace que, al regresar, encuentre a Rosario con otro hombre). Pero, ni siquiera son estos los únicos objetos de “allá” los que necesitaría para llevar a cabo la obra que compone en el nuevo lugar. De esta manera, una comprensión más clara del nuevo mundo se le presenta al regreso, cuando se da cuenta de que el pensamiento que siempre lo acompañó fue el de ver su vida en la selva como una renuncia, particularmente, como una renuncia al modo ritual que conoce; es decir, al arte. Así, el nuevo mundo le otorga una certeza, la de saber que no pertenece a aquel lugar:

La verdad, la agobiadora verdad –lo comprendo yo ahora– es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido. Recuerdo ahora la rara mirada que me dirigía, cuando me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna. Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados [...] (Carpentier 271)

La mirada extraña de la que acusa a Rosario al verlo escribir lleva a hablar de la extrañeza con la que el protagonista la describe a ella a lo largo de la narración. Ante la relación que tiene esta mujer con las plantas, por ejemplo, afirma:

Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes dignatarios. Por su boca las plantas se ponían a hablar y pregonaban sus propios poderes. El bosque tenía un dueño, que era un genio que brincaba sobre un solo pie, y nada de lo que creciera a la sombra de los árboles debía tomarse sin pago [...] No sabría decir por qué esa mujer me pareció

muy bella, de pronto, cuando arrojó a la chimenea un puñado de gramas acremente olorosas, y sus rasgos fueron acusados en poderoso relieve por las sombras. (Carpentier 85)

Rosario le fascina por un exotismo venido de ese conjunto de creencias que son atrayentes por pertenecer a un mundo mágico, sin dejar de parecer ingenuas para él. Sin embargo, el final de la novela invierte, de algún modo, los puntos de vista en tanto que el protagonista reconoce entender que Rosario siempre lo vio como visitante, como a un ser extraño. Ese estatus de “Visitante” denota que él es visto como ser ingenuo, como aquel que no conoce. A pesar de la distancia entre ambos que esto muestra, el relato propone un punto de unión entre ellos que está dado precisamente por lo mítico. En ella, este elemento rodea gran parte de las acciones de su diario vivir; para él, aparece a través del arte. En ambos se efectúa en el acto mismo de narrar, ella construye historias que le ayudan a explicar en qué consiste aquel “espíritu unísono del bosque”, en donde las plantas hablan y tienen poderes; él decide narrar aquel nuevo mundo y narrarse a través de éste para que el lector “[viva ese mundo nuevo, porque no se puede explicar]” (Carpentier 271). De esta manera, la novela pone al elemento mítico en juego, otorgándole más importancia que a otro tipo de conocimiento. Al fin y al cabo, lo mítico da cuenta de la experiencia íntima del ser humano con las cosas del mundo que tiene a la mano. El relato plantea, además, que pese a que la automatización que encarna el mundo moderno quiebra ese modo de pensamiento; siempre hay posibilidad de restablecerlo<sup>20</sup>.

El modo de conocimiento que se presenta en la selva no se aborda en *Los pasos perdidos*, entonces, como algo exclusivo de un grupo de personas; sino que habla del ser humano en general. Pero esto es algo que incomoda al occidental tradicional porque rompe

con las categorías que lo posicionan como ser mentalmente superior. Casualidad o no, Spengler no sólo compara la mente primordial con la del niño; sino también con la del artista: “Only the souls of children and of great artists can now hear the echoes of this forgotten world of nascent humanity” (Spengler 98). Y es tanto el mundo primordial, como la mente del artista los que no encajan de ninguna manera en el mundo civilizado de Spengler. *Los pasos perdidos*, en oposición al historiador alemán, afirma que recuperar el pensamiento primordial es recuperar lo esencialmente humano, lo que constituye la salvación del individuo en el mundo moderno.

#### **1.4. Pensamiento mítico y pensamiento artístico, dos modos de superar las barreras de la muerte**

Como se mencionó en el apartado anterior, el protagonista de *Los pasos perdidos* pretende enviar un mensaje a las nuevas generaciones. Dicho mensaje apunta a recuperar la libertad a través del restablecimiento del conocimiento mítico, de un conocimiento primordial que se funda en el contacto del cuerpo con las cosas del mundo. Para entender esta afirmación, se recurre aquí al concepto de *performance* elaborado por Schechner en su libro *Essays on Performance Theory* y a algunas descripciones sobre el chamanismo. El concepto de *performance* ayuda a comprender una afirmación que subyace en *Los pasos perdidos*: la creación artística parte de una necesidad de comunicación entre seres humanos, es un modo de conocimiento cuya raíz es el pensamiento mítico (elemento inalienable del ser humano). El *performance* vendría a constituir el mecanismo por el cual se hace efectiva dicha comunicación. En este sentido, el protagonista de *Los pasos perdidos* siente la necesidad de comunicar algo, de realizar su propio *performance*. Es la incapacidad de llevarlo a cabo, en

la ciudad, lo que le hace sentir que tiene una vida vacía; por el contrario, en la selva crea la cantata *El treno*. Las posibilidades de comunicación que abre dicha creación contribuyen a que su existencia recupere valor. De ahí que el título escogido esté asociado a un canto de resurrección. De igual manera, este nombre lo inspira un ritual al que el protagonista asiste. En éste, un hechicero indígena trata de revivir a un hombre a través de su canto. Más adelante se volverá a este punto. Por el momento, es preciso revisar lo que afirma Schechner con respecto al *performance*:

The whole binary system efficacy/ritual –entertainment/theatre is what I call “performance”. Performance originates in impulses to make things happen and to entertain; to collect meanings and to pass the time; to be transformed into another and to be on[e]self; to disappear and to show off; to bring into a celebratory space a transcendent Other who exists then-and-now and later-and-now and to celebrate here-and-now only us who are present; to get things done and to play around; to focus inward on a select initiated group sharing a hermetic language and to broadcast out to the largest possible collection of strangers. These oppositions –and all the others generated by them –comprise performance: it is an active situation, a steady process of transformation. The move from ritual to theatre happens when a participating audience fragments into a collection of people who [...] evaluate what they are going to see before they see it; the move from theatre to ritual happens when the audience as a collection of separate people is dissolved into the performance as participants. These opposing tendencies are present in all performances. (Schechner 90)

La posibilidad de que el protagonista efectúe su propio performance sólo surge gracias a un efecto producido por dos rituales relacionados con la muerte<sup>21</sup> que se dan en la selva. En

éstos, el protagonista ve una conexión vital entre el ser humano, los objetos y el lugar que no se da en el mundo moderno<sup>22</sup>. Dichos rituales siempre aparecen ante sus ojos mediados por sus propias ideologías; impidiéndole este hecho vivirlos de la misma manera en que la gente de allí lo hace. Sin embargo, estos rituales efectúan un cambio en él desde la dinámica performática que los constituye. Así, se da aquel movimiento de lo teatral a lo ritual que describe Schechner. Tanto en el velorio del padre de Rosario, como en el ritual de resurrección (que el protagonista identifica como “treno”), el protagonista describe la forma en que de algún modo termina involucrándose en éstos. Dichos rituales conforman la antesala de una ritualidad propia, dada por el arte.

Con respecto al primero, él es a lo sumo espectador por voluntad propia; asiste al velorio por curiosidad frente a algo que se le presenta como espectáculo desconocido. Aquí se da el primer movimiento que describe Schechner, de lo ritual a lo teatral. Particularmente, dicho ritual tiene como base al catolicismo; pero además de los elementos comunes a éste, una serie de gestos, movimientos y monólogos que vienen de una mezcla cultural intensifican la teatralidad del evento: se cubren todos los espejos de la casa, Rosario y sus ocho hermanas hacen su aparición frente al ataúd llorando, gritando y prometiendo irse a la tumba con el difunto, entre otros aspectos:

La persistencia de esa desesperación, el admirable sentido dramático con que las nueve hermanas [...] fueron apareciendo por puerta derecha y puerta izquierda, preparando la entrada de una Madre que fue Hécuba portentosa, maldiciendo su soledad, sollozando sobre las ruinas de su casa, gritando que no tenía Dios, me hicieron sospechar que había bastante teatro en todo ello” (Carpentier 130).

Pero lo que él aprecia como espectáculo al inicio efectúa una transformación en su propio ser; después de asegurar que sospecha que este ritual tiene “bastante teatro”, afirma:

Y, sin embargo, me sentía envuelto, arrastrado, como si todo ello despertara en mí oscuras remembranzas de ritos funerarios que hubieran observado los hombres que me precedieron en el reino de ese mundo. Y de algún pliegue de mi memoria surgía ahora el verso de Shelley, que se repetía a sí mismo, como ovillando en su propio sentido: ...*How canst thou hear who knowest not the language of the dead?*<sup>23</sup> (Carpentier 130)

De este modo se presenta el segundo movimiento, de lo teatral a lo ritual. Esto se da en el hecho de que el viajero, finalmente, participa en lo que observa al sentirse “envuelto, arrastrado” y al presentársele el pasado tanto en la sensación de recordar lo que vieron hombres de otras épocas, como en el acto de recordar el verso de Shelley. En ambos casos se da una *actualización*: “the making present of a past time or event”, característica que Schechner (11) describe como parte integral del *performance*. La muerte le habla de una manera que antes desconocía, por eso el verso de Shelley viene a su mente una y otra vez: “*How canst thou hear who knowest not the language of the dead?*”. Una diferencia radical se le manifiesta a través de este ritual, los hombres de las ciudades modernas han “olvidado el lenguaje de quienes saben hablar a los muertos” (Carpentier 130); para los hombres del nuevo mundo la muerte tiene unas dimensiones profundas, ocupa un espacio real al que se accede por medio de acciones específicas:

[...] las nueve hermanas cumplían con una de las más nobles formas del rito milenario, según el cual se dan cosas al muerto, se le hacen promesas imposibles, para burlar su soledad –se le ponen monedas en la boca, se le rodea de figuras de servidores, de mujeres, de músicos–; se le dan santos y señas, credenciales, salvoconductos, para

Barqueros y Señores de la Otra Orilla, cuyas tarifas y exigencias ni siquiera se conocen.

(131)

Los rituales asociados con la muerte son de gran importancia en esta investigación porque se enlazan con la manera en que el relato aborda el tema del arte. Prueba de esto es que al principio de la narración, el protagonista nota cómo la música conecta a los muertos con los vivos. Ésta se presenta como un medio por el que las nuevas generaciones se conectan con las generaciones pasadas<sup>24</sup>. Implícitamente, la frustración del protagonista frente al arte que produce en la ciudad radica en su incapacidad de trascender en el futuro, en el hecho de sentirse impotente frente a la muerte. La realización de la obra es el único modo de crear una apertura, un lazo de comunicación con las generaciones venideras, así esto se dé en su ausencia. Pensarse como un ser finito que nada deja a su paso es lo que agudiza la sensación de tener una existencia vacía.

Es otro ritual asociado con la muerte el que tiene gran influencia en su nacimiento artístico. El Treno, el canto del hechicero indígena que intenta devolverle la vida a un hombre, acompañado por los sonidos de su instrumento se despliega ante sus sentidos como otro *performance*:

[...] el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla –único instrumento que conoce esta gente– para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del

ensalmador; la otra de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gaznate parece apremiar. (Carpentier 183)

Del mismo modo como ocurre durante el velorio, el personaje presencia este rito con todo escepticismo; pero con mucha atención. Su actitud inicial es la de quien asiste a un acto teatral, de ahí que asegure que el ensalmador “*imita* la voz de quien dice y la del espíritu”. En ningún momento da muestras de estar convencido de que se encuentra frente a un evento mágico. Sin embargo, describe en una página entera todo lo que ocurre y asegura: “Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias”. Pese a que su intención es la de ser espectador pasivo; se da otra vez un movimiento de lo teatral a lo ritual porque el personaje no puede cumplir con su propósito inicial: “Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí...”. Una manifestación se le presenta: “En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno –pues esto y no otra cosa es un *treno*–, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al nacimiento de la Música” (184). A pesar de que no pueda acceder a los significados profundos del ritual, éste lo transforma; así sea desde las ideologías del mundo del que viene, específicamente desde su relación con el arte. Esta última ha sido el medio que expresa su conexión más íntima con el mundo, específicamente, a través de la música. Es allí donde ha centrado su atención. Hay un movimiento de lo teatral a lo ritual en la medida en que el personaje deja de apreciarlo todo desde afuera para participar en lo que ve. Esta participación se inicia en lo que describe como “la revelación del nacimiento

de la música” y continúa días después, cuando a través de un sueño se crea en su mente la obra que antes no había podido componer:

Lo que me ocurre esta noche, aquí, en la oscuridad, rodeado del ruido de las goteras que caen en todas partes, es muy semejante a lo que inició, para mí, aquella delirante lucubración; pero esta vez la euforia se nutre de conciencia; las ideas mismas buscan un orden, y hay ya, en mi cerebro, una mano que tacha, enmienda, delimita, subraya. No tengo que regresar de las torpezas de una embriaguez para poder concretar mi pensamiento: sólo me es preciso esperar el amanecer, que me traerá la claridad necesaria para hacer los primeros esbozos del *Treno*. Porque el título de *Treno* es el que se ha impuesto a mi imaginación durante el sueño. (Carpentier 210)

Al principio de la cita, cuando habla de “aquella delirante lucubración”, se refiere a una experiencia creativa que tuvo alguna vez al fumar opio. El narrador explica que mientras estaba bajo el efecto del alucinógeno pudo concebir una obra maravillosa; sin embargo, cuando salió de este estado, nada de lo que había pensado en aquel momento tenía ya sentido. Toda la experiencia en la selva, particularmente el ritual de resurrección, tiene un efecto que se puede comparar al que experimenta a través del opio, le revela secretos contenidos en él mismo; pero como se puede ver en la cita anterior, esta vez la claridad de la visión permanece en su mente. Los secretos revelados tienen que ver con el conocimiento de sí mismo; cuando despierta del sueño en el que se le presenta la obra asegura entender en ese momento que la incapacidad creativa que lo acompañó antes provenía solamente del desconocimiento de su propio ser: “ –mi pereza de entonces, mi flaqueza ante toda incitación al placer no eran, en el fondo, sino formas del miedo a crear sin estar seguro de mí mismo” (Carpentier 210). El ritual del *Treno*, entonces, cumple metafóricamente con su

objetivo de devolver a un muerto a la vida: la capacidad creadora resucita en la existencia del protagonista. Esto se da porque el rito efectúa otra “actualización” (Schechner 11). Años atrás el protagonista había contemplado la idea de crear una composición que fuera “una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música –no de la palabra hecha música por exageración y estilización de sus inflexiones...” (Carpentier 211). Allí se encuentra un interés profundo por lo primigenio, por los orígenes, que precede al viaje:

Yo había imaginado una suerte de cantata, en que un personaje con funciones de corifeo se adelantara hacia el público, y, en un total silencio de la orquesta, luego de reclamar con un gesto la atención del auditorio, comenzara a *decir* un poema muy simple, hecho de vocablos de uso corrientes, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol* [...] Aquello sería como un verbo génesis. (Carpentier 211)

Es precisamente este “verbo génesis”, “la palabra anterior a la música” lo que se le hace presente en el ritual del *Treno*: “Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho [...] Es algo situado mucho más allá del lenguaje [...] Algo que ignora la vocalización pero es ya algo más que palabra” (Carpentier 183); agrega el protagonista al presenciar el ritual. El espectáculo pasa de lo teatral a lo ritual en la transformación que se efectúa en el protagonista; de espectador a participante: “Aún no vuelvo de mi asombro: el *Treno* estaba dentro de mí, pero fue resembrada su semilla y empezó a crecer en la noche del paleolítico, allá, más abajo, en las orillas del río poblado de monstruos, cuando escuché cómo aullaba el hechicero sobre un cadáver ennegrecido por la ponzoña de un crótalo...” (Carpentier 213). La ritualidad conectada con la muerte, entonces, no aparece en el relato como simple anécdota; sino que conforma un elemento

central en éste. A pesar de decidirse finalmente a utilizar *La Odisea*<sup>25</sup>, uno de los tres únicos libros con los que cuenta, en un principio tiene problemas con el texto porque no se ajusta a lo que desea para su cantata. Es sólo cuando lee el pasaje del ritual de la muerte que está seguro de haber encontrado lo que quería. Su propio canto, entonces, surge de una necesidad primordial de conectar a vivos y muertos.

Schechner, partiendo de autores como Cassirer y Eliade, muestra que la ritualidad presente en las culturas primitivas es la manera en que el hombre se reconoce como parte de una totalidad y compara esa manera de interpretar la realidad con la actitud del artista frente al mundo. Al referirse al chamanismo en Australia y al papel del chamán como aquel que conecta a su pueblo con otros mundos a través de sus canciones, Schechner cita a Cassirer “By a sudden metamorphosis everything may be turned into everything. [There is] the deep conviction of a fundamental and indelible *solidarity of life* that bridges over the multiplicity and variety of its single forms” y agrega: “Artists among us experience the way the Australians do. Artists treat experience as something indivisible but exchangeable; as endlessly varied but on the same plane; as here and now but other worldly” (11).

El chamán es compositor de canciones dictadas desde el más allá que hacen posible la comunicación con los muertos, el pintor de la caverna posibilita “el hacerse dueño de la presa por la previa posesión de su imagen” (Carpentier 23). En todo ritual surgen conexiones, en el aquí y en el ahora, que de otro modo no aparecerían. El ritual permite el surgimiento de otros mundos; es lo que también hace el arte. Lo que es más, el relato postula que hay una conexión indisoluble entre el arte en general y esa ritualidad mal llamada primitiva<sup>26</sup>. Como se ha venido afirmando en este texto, esto constituye en el relato

un modo de conocimiento primordial y común a todo ser humano e implica un desmantelamiento de la supuesta mentalidad superior del occidental.

Ahora bien, Schechner explica, a través de Eliade que para que un Chamán sea reconocido como tal debe recibir dos tipos de adiestramiento, “The first is ecstatic (for example, dreams, visions, trances); the second is traditional (for example, shamanic techniques, names and functions of the spirits, mythology and genealogy of the clan, secret language)” (87). En el caso del artista los dos elementos también entran en juego al producir la obra. En cuanto al primero, requiere un modo particular de percibir el mundo que impulsa conexiones que se asemejan a las que se efectúan en el nivel extático; en cuanto al segundo, todo arte se liga a una tradición (técnicas específicas, otras obras, lugares). En el relato, la experiencia del personaje en el lugar hace que el acto de creación artística adquiera un tinte chamánico, en el hecho de que es a través del sueño que se le revela la obra. Esta situación soporta el argumento que se ha venido sosteniendo. El texto efectúa una inversión en la que la ideología occidental tradicional pierde su valor, para poner en primer plano otro tipo de conocimiento:

Al cabo de algún tiempo de sueño –lejos debe estar el alba todavía– me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y compactación de elementos informes, disgregados, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso. Una obra se ha construido en mi espíritu; es <<cosa>> para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándome por la lógica de su ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran... (Carpentier 210)

El modo en el que la obra se le presenta en el “espíritu” al protagonista es comparable al modo como se le presentan las canciones al chamán, de forma completa y sin la voluntad de crearlas: “...Such visions happen when a man is about to become a *shaman*; they occur of their own accord. The songs force themselves out complete without any attempt to compose them” (Rothenberg, citado en Schechner 51). Pero independientemente de que la obra se le haya presentado al protagonista a través del sueño; se puede afirmar que el recorrido por la selva posibilita un éxtasis que en la urbe moderna desaparece. Es el cuerpo el que vuelve a sentir, el que le anuncia que sus lazos con la tierra pueden ser restablecidos. Como se puede ver en la siguiente cita, aquella creencia de Rosario en el “espíritu unípedo de los bosques” (Carpentier 107) de la que antes él dudaba se le presenta luego con claridad. Con el despertar de la percepción, despierta también el arte:

No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz. Así he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles [...] Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas [...] Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. (Carpentier 208).

Por otra parte, como ya se ha dicho, el segundo elemento que permite establecer este símil entre chamán y artista es la formación en una tradición. En el caso del protagonista, dicha tradición está conformada, en gran parte, por el arte y su peso histórico. Con respecto a la obra que se crea a través del sueño, afirma:

Ante la visión de un auténtico treno, renació en mí la idea del *Treno*, con su enunciado de la palabra célula, su exorcismo verbal que se transformaba en música al necesitar más de una entonación vocal, más de una nota, para alcanzar su forma [...] Yo, el músico que contemplaba la escena, estaba añadiendo el resto: oscuramente intuía lo que había ya de futuro en ello y lo que aún le faltaba. Cobraba conciencia de la música transcurrida y de la no transcurrida... (Carpentier 214)

El énfasis en el sujeto en primera persona “Yo, el músico” se refiere a la mirada de aquel que observa desde el anhelo creador y que comprende desde un conjunto de tradiciones particulares. Es su formación como artista lo que hace que vea en el ritual del hechicero el origen de algo que es vital en su existencia, la música. Dicha génesis aparece en un presente que se abre como raíz de posibilidades infinitas en coexistencia paralela a un mundo, el moderno, en el que las posibilidades parecen ya agotadas. Esto le hace creer en la capacidad que tiene para influir en el pensamiento de las nuevas generaciones. El hechicero crea canciones que comunican algo en cuanto afectan el campo perceptivo de los asistentes. Visto retrospectivamente es ya arte; aunque este concepto no signifique nada para el chamán. El protagonista no duda en añadir la escena del ritual del treno en la línea histórica que conoce y ponerla en perspectiva con el arte de su propia época; “la música no transcurrida” de la que habla se refiere a la apertura de sus propias posibilidades de creación en un reencuentro con lo ritual. Algo esencial en el arte parecía haber muerto *allá* en la gran ciudad, pero resucita frente a sus ojos ligado a lo ritual como modo de conectividad entre seres humanos. Con respecto a esto, Schechner asegura que la experiencia del chamán no es individual; sino que tiene una función social, “He goes to get something and he must deliver what he gets back to his people—he must teach them what he learns” (10).

Del mismo modo, el personaje desea crear para llegar a alguien; pero la selva parece negarle la posibilidad de tener un destinatario allí mismo: “De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada. La obra de arte se destina a los demás, y muy especialmente la música, que tiene los medios de alcanzar las más vastas audiencias. He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchada una obra mía, para empezar a componer realmente” (Carpentier 221). No se ha acomodado a las circunstancias de la selva para componer la obra; su ejecución es imposible allí porque no puede desprenderse de la tradición que carga consigo<sup>27</sup>. Ya se ha dicho en otro apartado que el papel por el que se le ve penando para escribir es sólo metáfora de la imposibilidad de ejecutar su obra en la selva, es el primer objeto de una lista bastante amplia de cosas que necesitaría para llevar a cabo su propósito. Tanto depende de la tradición la ejecución de la obra que, aún en el mundo civilizado, requiere de alguien que entienda el código particular en el que está compuesta. Por obvias razones, sólo otro músico es capaz de llevarla a cabo. Cuando piensa que es posible regresar a la selva con suficientes materiales para terminar allí la composición del *Treno*, afirma: “En cuanto a la obra producida, la llevaría el Adelantado a Puerto Anunciación, cuando le tocara bajar al poblado, quedando al cuidado del correo fluvial: los directores y músicos amigos a quienes sería destinada se entenderían con ella, ejecutándola o no” (Carpentier 233). Además, el protagonista proclama para su obra una función liberadora que no sólo está dirigida a individuos cuyas vidas han perdido significado en la gran urbe moderna; sino que se extiende al campo musical en general: “Me sentía curado de toda vanidad [...] aunque me creyera capaz, ahora, de expresar ideas, de inventar formas, que curaran la música de mi tiempo de muchas torceduras” (*Ibid.*). De esta manera, hay un espectro de la obra que se torna aún más hermético por ser parte de una

tradicción específica, hay un código que sólo otros músicos serían capaces de entender. Otras son las tradiciones de la gente de la selva, su gente está en otra parte; a ella va dirigido lo que ha aprendido. Sólo alguien que haya padecido el sufrimiento de una vida automatizada, de una vida vacía, puede comprender lo que encierra lo que ha compuesto:

Aunque sin envanecerme de lo ahora sabido –sin buscar la huera vanidad del aplauso–, no debía callarme lo que sabía. Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el mundo liberador. Lo hecho no acababa de estar hecho mientras otro no lo mirara. Pero bastaba que uno solo mirara para que la cosa fuera, y se hiciera creación verdadera por la mera palabra de un Adán nombrado. (Carpentier 233)

Aquel joven está “en alguna parte” de *allá*. Sólo alguien de *allá* puede comprender lo que significa esta música destinada a liberar a un muerto en vida. Con la necesidad de encontrar un público para la obra realizada, se hace evidente que la última está ligada en la novela a lo que se ha venido explorando como *performance*: “Lo hecho no acababa de estar hecho mientras otro no lo mirara”, se puede leer en la cita. La novela hace énfasis en el hecho de que la obra de arte está hecha para otro, sin éste queda incompleta. Al igual que en los rituales a los que ha asistido, hay una necesidad de comunión; o de compasión, en su sentido original de compartir un sentimiento. Rosario y sus hermanas gritan y despliegan objetos; el hechicero gime con dos voces diferentes. En ambos casos penetran en el campo de percepción de los otros y, de algún modo, transforman su imaginación haciéndolos entrar en un mundo creado. De modo similar, el protagonista espera hacer entrar a otros en un mundo creado por él mismo y afectar su imaginación a través de la percepción. Como ya se sabe, el final de la novela deja en suspenso el destino de la obra musical que el protagonista ha

creado en una especie de trance chamánico. A lo que sí se accede es al escrito que tiene la apariencia de diario personal, es a través del texto que, con toda seguridad, logra llegar a un público. Aunque la obra musical no se lleve a cabo, el texto entrega aquello que el personaje ha obtenido a través del sueño. En este sentido, el escrito es el modo en que el artista ficcional, al igual que los chamanes, se convierte en puente entre las generaciones presentes, las pasadas y las futuras.

### **1.5. Recuperación de lo mítico a través de lo textual**

A través del texto, entonces, el protagonista entrega el mensaje de una verdad profunda que ha descubierto en la selva. Varias son las señales que permiten asegurar esto. Por una parte, el músico afirma poder plasmar la obra como texto o partitura “algo que todos palparan, leyeran, entendieran...” (Carpentier 210); y en otro momento asegura: “No importa que el *Treno* no se ejecute nunca. Debo escribirlo y lo escribiré, sea como sea; aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío” (221). Por otra parte, el interés del protagonista por la escritura creativa y por el tema del poder de las palabras se deja ver tanto en los proyectos de composición que ha abandonado años atrás; como en la composición del *Treno*. Los tres han sido pensados para ser cantatas; es decir que no sólo la música es importante en éstos; sino también la composición literaria. En cuanto a uno de los antiguos proyectos, afirma:

[...] había meditado mucho acerca de ciertas posibilidades nuevas de acoplar la palabra con la música. Para enfocar mejor el problema había repasado, desde luego, la larga historia del recitativo en sus funciones profanas y litúrgicas. Pero el estudio del recitativo, de los modos de recitar cantando, de cantar diciendo [...], no era, en realidad

lo que me interesaba. Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música –no de la palabra hecha música por exageración y estilización de sus inflexiones... (Carpentier 211)

Es decir que en este proyecto el movimiento que le interesa es el de la palabra a la música. La “palabra desnuda” puede referirse a aquella que surge de una necesidad vital de expresión frente al mundo<sup>28</sup>. Además, en la composición musical del *Treno* el personaje vuelve a la idea de la palabra célula<sup>29</sup> y a un proyecto musical años atrás abandonado. Con respecto al último, pretendía adaptar el *Prometeo Desencadenado* de Shelley. Aunque debe desistir de la idea de trabajar sobre éste por no tenerlo en la selva, piensa:

La liberación del encadenado [...] tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida. Ciertos versos [...] habrían correspondido admirablemente a mi deseo de trabajar sobre un texto hecho de palabras simples y directas: *Ah me! Alas, pain, pain, pain, ever, for ever! –No change, no pause, no hope! Yet I endure!*<sup>30</sup> (Carpentier 214)

Es la palabra mítica, mágica, a la que regresa una y otra vez. También regresa una y otra vez al tema de la resurrección. El escrito es la historia de su propia resurrección a través del encuentro con lo mítico y del cuerpo que restablece sus lazos con el mundo. El texto conforma el *Treno*, lo ha escrito para demostrarse que “no estaba vacío” (221); percatarse de ello sólo ha sido posible con un cambio en la forma de habitar el mundo.

Ahora bien, si se recuerda, estas ideas asociadas al interés del protagonista por la palabra se han venido explorando porque se ha afirmado que el texto conforma un mensaje que,

como artista y de modo similar al chamán, necesita entregarle a otras personas. Antes se había asegurado, también, que la obra musical estaba pensada para la gente de *allá*, debido a la tradición que la codifica. Sin embargo, es necesario aclarar que, los libros a los que tiene acceso, entre ellos *La Odisea*, se encuentran en español: “Me queda, pues, *La Odisea*, cuyo texto está en español. Nunca había pensado en componer música para poema alguno escrito en este idioma que, por sí mismo, constituiría un eterno obstáculo a la ejecución de una coral en cualquier gran centro artístico” (Carpentier 215). Es el lugar, con sus ritos, sus objetos y su modo particular de transitarlo el que ha propiciado la creación de la obra. Junto a éstos, el español aparece como filtro de entendimiento, ligado además a sus propios orígenes: “¿Cuál era mi idioma verdadero? Sabía el alemán, por mi padre. Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo francés; el español de mi Epítome de gramática, que tanto me había leído mi madre” (215). De esta manera, a través del idioma, el mensaje se extiende a todo un pueblo en vía de desarrollo<sup>31</sup>. No sólo es la composición musical la que adopta el español; sino también el diario. El personaje espera llevar con su voz un mensaje liberador para “un joven, en alguna parte”, se ha afirmado que aquel destinatario está *allá*; sin embargo, el *allá* debe entenderse como momento en el que la sociedad, impulsada por el discurso del desarrollo, privilegia un automatismo en el que el individuo pierde la libertad asociada a la ética. Esta pérdida no es vista en el relato como destino inevitable; sino que se presenta en una dinámica en la que el individuo tiene la posibilidad de luchar en contra de una masificación que sólo tiene la apariencia de lo inevitable. El principio del relato muestra a un personaje que se queja de haber nacido en una época que anula su libertad. Sin embargo, ya en la selva reconoce que, a pesar de las imposiciones de la época, su inacción como artista ha sido sólo decisión suya por “un miedo

a crear sin estar seguro de mí mismo” (Carpentier 211). En el mismo sentido, cuando regresa a su ciudad de origen, afirma: “No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre” (251). Sólo el viaje le ha hecho ver que es posible rebelarse en contra de un sistema que anula su libertad. Como artista, la libertad se logra a través de la obra: “No quiero volver a hacer mala música, sabiendo que hago mala música. Huyo de los oficios inútiles, de los que hablan por aturdirse, de los días hueros, del gesto sin sentido, y del Apocalipsis que sobre todo aquello se cierne” (261). A través del relato se ha creado el *Treno*, un canto destinado a devolver a un muerto a la vida. El lector podrá entender los signos de esta muerte en su propia existencia. De él o ella dependerá exorcizarlos también.

Se ha visto entonces, a lo largo de este capítulo, que *Los pasos perdidos* invierte la relación de poder entre el hombre occidental y el no occidental. Al occidental se le presenta como aquel que se cree capaz de entender cualquier cultura; sin embargo, esta supuesta habilidad se derrumba. El protagonista tiene que reconocer que, por el contrario, es él el que tiene mucho que aprender de aquellos hombres. A pesar de esta inversión, el relato pone al descubierto un tipo de conocimiento que es primordial en la existencia del ser humano. Dicho conocimiento se da en la relación del cuerpo con lo que lo rodea, en un presente constante, y en la necesidad de crear mitos que den cuenta de dicha relación. La novela plantea que, a pesar de que el mundo moderno va eliminando esta capacidad, siempre es posible recuperarla. Esto, para el occidental, sólo es posible a través del arte. Pero este es un arte que sólo tiene validez si no abandona sus orígenes rituales. Es decir, si está pensado para crear un lazo de comunicación entre los seres humanos de diferentes épocas. En este sentido, el texto se transforma en un mensaje de libertad para aquellos cuya realidad se ha

convertido en una cárcel regida tanto por un tiempo artificial, como por el dinero. También, en una advertencia para aquellos países que están en vía de desarrollo.

## 2. *Água viva*: la ritualidad corporal que el arte permite

El hilo conductor que le da unidad temática al texto en *Água viva* es la reflexividad de una pintora que ha decidido escribir como ejercicio alternativo a la pintura. La protagonista y narradora es una pintora que ha decidido alternar la pintura con la escritura conducida por una necesidad de escribir lo que le trae cada instante: “escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar [...] Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas” (Lispector 18). Lo que escribe es, pues, a lo que accede el lector. *Água viva* es un texto que se rehúsa a ser clasificado dentro de un género literario específico, es un texto en donde los significados se escapan constantemente. Esto hasta el punto de que Earl E. Fitz afirme “We can therefore understand the *texte* that is *The Stream of Life* to be the epitome of Derrida’s ‘différance’, the force of semantic ‘difference’ or ‘deferral,’ inherent in all language use, that functions as a counterbalance to the false security of the logocentrism that so many of Lispector’s characters unknowingly seek” (“Freedom” 97). Se concuerda con Fitz en este aspecto. Sin embargo, cabe anotar que los estudios sobre este texto de Lispector no abordan la deconstrucción que se efectúa a través de éste. Aquí se afirma que a lo largo de *Água viva* aparece una serie de diadas de conceptos que apuntan a dismantelar la oposición dada entre el mundo sensible y el mundo inteligible. En otras palabras, la oposición entre el cuerpo y la razón y/o el alma. En *Água viva* subyace una afirmación

nunca dicha y que sin embargo está ahí tácitamente: algunos seres humanos construyen un tipo de conocimiento a través de una ritualidad del cuerpo con el espacio. Dicha ritualidad aparece como una necesidad vital en la que la transmisión de aquel conocimiento se torna fundamental. Este conocimiento es transmitido mediante una creación cuya raíz es lo mítico.

Ahora bien, el proceso de deconstrucción se efectúa en el texto a través de la fusión de términos que, en la filosofía occidental tradicional aparecen como opuestos y privilegiando a uno sobre otro: Razón- cuerpo, Alma-cuerpo, lo Bueno- lo malo. Una inversión en las jerarquías de estas diadas se efectúa a lo largo de *Água viva*. El cuerpo se convierte en el término privilegiado a lo largo del texto sólo para borrar una oposición que aparece como artificial. Esta concentración en el cuerpo hace que otra diada aparezca, lo Masculino- lo femenino. Si bien una androgeneidad es notada por varios autores, entre ellos Fitz, Cixous y Dias, aquí se afirma que ésta sólo surge a través de una inversión en la jerarquía de los términos. Es el cuerpo femenino el que aparece como centro del ritual, como generador de conocimiento. La oposición entre lo masculino y lo femenino sólo se borra en la subversión de las jerarquías. Habría que atender a Derrida en cuanto a que “The movements of deconstruction do not destroy structures from the outside. They are not possible and effective, nor can they take accurate aim, except by inhabiting those structures. Inhabiting them in a certain way, because one always inhabits, and all the more when one does not suspect it. Operating necessarily from the inside, borrowing them structurally, that is to say without being able to isolate their elements and atoms.” (Derrida 24). Ahora bien, esta acotación referente a la deconstrucción que se efectúa en el texto es fundamental para entender el desarrollo del presente capítulo; sin embargo, no hay que olvidar que es la ritualidad corporal el foco de este estudio.

*Água viva* es, definitivamente, un reto para la interpretación, entonces, porque la necesidad de escribir en la protagonista viene del deseo de ir al encuentro de un modo de conocimiento que no se vale de los parámetros de la razón; sino del mundo de las sensaciones. La escritura se torna esquiva si no se entiende que lo corporal es su núcleo productor y que hay una intención de captar la esencia de cada instante. El lector asiste entonces a un constante recorrido por los caminos de la creatividad de la protagonista, del surgir de la escritura que se conecta con los objetos que tiene a la mano y con los recuerdos que no dejan de poblar su presente. Ese intentar capturar cada instante constituye la entrada en diversos mundos posibles a los que la protagonista accede gracias a la imaginación, es un estado que le permite viajar de lo real a lo irreal, sostenidos ambos por un hilo tenue: “Será que passei sem sentir para o outro lado? [...] Uma parte mínima de lembrança do bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado da cá” (Lispector 20). La protagonista se transporta constantemente a diferentes mundos que son construidos a través de la percepción. Los objetos que la rodean, con sus olores, colores, sabores y texturas le permiten crear en su mente una fusión que resulta en diferentes imágenes. Relevantes en este proceso son sus propios cuadros, en los que parece entrar y salir constantemente; de esta manera, pintura y escritura se mezclan en el relato.

El arte aparece en el texto como la posibilidad de acceder a un modo diferente de conocimiento. Un conocimiento que tiene las mismas raíces de aquel al que se enfrenta el protagonista de *Los pasos perdidos*. Este es un modo de comprender el mundo cuya raíz es el cuerpo que transita el mundo en el presente. Como se vio, el arte tiene sentido sólo si da cuenta de esa relación estrecha entre el mundo y los sentidos. En *Água viva* la reflexión del arte sobre el arte crea una espacio-temporalidad que se niega a coincidir con un tiempo y un

lugar determinados por los grandes metarrelatos de la modernidad: Razón, Progreso, Historia. En *Água viva* el personaje se declara abiertamente en contra de éstos. La Historia se elimina porque lo que cuenta es el instante; la Razón no importa sino lo que “está detrás del pensamiento”, la lógica no constituye la raíz del conocimiento, sino los sentidos. Este discurso, que vuelca el nivel jerárquico que ocupa la lógica, se genera a partir de contradicciones que surgen a lo largo de todo el texto de manera implícita y explícitamente mediante afirmaciones como: “Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários” (Lispector 29). En cuanto al Progreso, funcionar dentro de la sociedad no interesa, la artista declara que su oficio es “ocuparse del mundo” (60), su tarea no tiene otro objetivo más que capturar el *es* de las cosas y de ella misma.

Son muchos los estudios que se han hecho sobre *Água viva*, todos ellos de diversa índole. Varios de ellos apuntan a explorar la sexualidad presente en sus páginas. En esta investigación, a pesar de que la corporalidad aparece como núcleo central, se agrega el hecho de que dicha corporalidad se ve directamente ligada al acto de creación artística. Lo que se nota aquí es que, por una parte, el arte aparece como un modo de ritualidad a través del cual el cuerpo se conecta con el mundo. Además, el hecho de que sea el cuerpo el centro de la experiencia ritual, lleva a observar la forma en que el texto y el cuerpo se erigen como transgresores de lo normativo. Si bien dicha transgresión ha sido notada por autores como Cixous y Lucchesi, entre otros autores, no se ha explorado el modo en que se efectúa. Tampoco se ha explorado la conexión con el cuerpo del lector que el texto pretende. Estos aspectos se abordan en el siguiente análisis.

## **2.1. El cuerpo femenino: centro de la creación artística y propulsor de un nuevo lenguaje**

Tres años de constante revisión y edición por parte de Lispector trajeron como resultado *Água viva*<sup>32</sup>. Esto contrasta con la manera como escribe la protagonista y autora implicada del texto, quien le recuerda constantemente al lector que su escritura es producto de lo que le trae cada instante. Este es un ejercicio en el que la protagonista asegura no pensar antes de escribir ni hacer correcciones de ningún tipo. Hay, entonces, una constante revisión por parte de Lispector en contrapartida a la espontaneidad que la protagonista asegura tener en las páginas de *Água viva*. Tal vez la preocupación que asaltaba a Lispector era cómo lograr despertar el cuerpo del lector a través del ritual que se efectúa en el texto. Cómo, al mismo tiempo, conectarse con éste a través de un enrarecimiento del logos, a través de una lengua que es ensalmo para despertar a un cuerpo adormilado por la presión de una sociedad patriarcal. Tal vez esto refuerce el hecho de que este texto conforma una subversión, un lenguaje diferente al impuesto desde esa tradición que se alejó progresivamente de un conocimiento dado por el propio cuerpo y subestimó una ritualidad conectada a éste. Lispector quiso transmitir ese dejarse guiar por el cuerpo que el ser humano ha abandonado en favor de mecanismos externos que lo regulan. El tiempo del reloj y del calendario se desmoronan en el constante presente que es el cuerpo, así lo nota el texto. La voz que se escucha en éste quiere encontrar a algún lector que pueda zafarse de las normas establecidas; pero admite al mismo tiempo lo complicado de esa búsqueda. Es por eso que la protagonista, en varias oportunidades, reconoce saber que el lector abandonará las páginas ante esa ausencia de lo normativo. Ese escribir lo que le viene a la mente a la protagonista en el fluir del presente tiene la intención, pues, de liberarla de cualquier atadura conceptual

convencional. Con este procedimiento de escritura, la narradora declara una libertad<sup>33</sup> antes no hallada y el encuentro de la felicidad. A propósito de la forma como está constituido el texto, afirma Lucchesi (28):

[...] as categorias de espaço físico e tempo cronológico são negadas e substituídas pela consciência subjectiva e tempo ontológico (o tempo do Ser). Nesta perspectiva compreende-se AV como um texto profundamente ligado a um sentido político-social, visto que o processo de desvelamiento do ser invariavelmente representa um movimento da consciência em direção ao questionamento da ordem instituída.

Pero el deshacerse de dichas ataduras dadas por un “orden constituido” no se da sin un desgarramiento, implica algo que aparece conectado directamente al cuerpo, específicamente, al cuerpo dador de vida. Por eso el parto se presenta como símbolo de esta relación: la artista da a luz a algo a través de la escritura; pero nacen, al mismo tiempo, ella y el lector también. Como afirma Gloria de Sá, “Em *Água Viva* existe a ânsia de que o tempo da escritura se identifique com o tempo da leitura” (208):

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria [...] E quando nasço fico livre. Esta é a base de minha tragédia. Não. Não é fácil. Mas “é”. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias [...] Este instante é. Você que me lê é [...] Você que me lê que me ajude a nascer. (Lispector 35-37)

*Água viva* es la declaración de la libertad que halla el artista en su obra; pero, específicamente es una manifestación de la feminidad creadora que desea despojarse de ataduras conceptuales generadas en una sociedad patriarcal. Si el patriarcado ha reprimido la propia exploración del ser, la protagonista de *Água viva* activa dicha exploración desde ese

cuerpo de mujer, que por ser tal, ha sido relegado a un segundo plano en dicha sociedad. Esa exploración se da a través de un regreso hacia lo originario del ser humano; específicamente, desde una ritualidad que implica una conexión del cuerpo con el mundo. En este sentido, lo femenino se presenta, con respecto a la obra de arte, desde la relación simbólica de la matriz como hospedaje de un nuevo ser que no responde a imposiciones exteriores. En éste y otros sentidos, el cuerpo femenino se ve directamente conectado al acto de la creación artística. Por otra parte, el intento de despojarse de conceptos preconcebidos hace que éstos no estén ausentes; sino que se aluda a ellos para mostrarlos como una construcción artificial que aleja al ser humano de su naturaleza. El encuentro con lo originario pone al cuerpo femenino como generador de un nuevo lenguaje, un lenguaje que da cuenta de un sujeto que se percibe dentro de su multidimensionalidad.

Varias autoras feministas encuentran en la escritura de Clarice Lispector un carácter andrógino que tiende a dismantelar ese pensamiento patriarcal. Entre estas autoras cabe destacar el trabajo de Cristina Sáenz de Tejada, quien explora dicho concepto en algunos cuentos de Lispector. Sáenz asegura que la escritura de la autora brasilera deja ver que “as mulheres e os homes são vítimas dos papéis estereotipados que a sociedade patriarcal lhes impõe. Por isso ela propõe uma identidade andrógina para resolver a dualidade existencial que caracteriza a sociedade patriarcal” (39). Sobre *Água viva*, sólo afirma: “Linguistically, the androgyne figure represents the ambiguity which, at the textual level, engenders a totally androgynous text like *Água viva* that merges prose with poetry and that is as polysemic as reality is” (54). A pesar de que la androgeneidad filtra las páginas del texto; es a partir de una concentración en lo femenino que ésta surge. La inversión de jerarquías entre lo Masculino y lo femenino es el motor del desvanecimiento de la oposición. Un resumen que

proporciona la misma autora nota ese camino hacia la androgeneidad que necesariamente debe pasar por dicha inversión<sup>34</sup>:

Hélène Cixous, Julia Kristeva and Luce Irigaray [...] argue that women's oppression is not limited to the concrete organization of economic, political, or social structures, but is embedded in the (male) Logos and in the (male) linguistic and logical processes through which meaning itself is produced. They believe that language is a process of cultural artifice that both defines and distances nature. Thus, only by exposing this (phallo) logocentrism and by its deconstruction do they hope to transform the real through a language that, opposing the male-centeredness of culture, defines women's writing and sexuality. As Cixous says: "women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through. Therefore, androgyny can be defined through a new language that makes it possible to represent reality beyond the sexual differences as they exist in a phallogocentric society." (Sáenz de Tejada 40)

El cuerpo conforma el centro de donde surge el mundo en *Água viva*, es específicamente el cuerpo femenino (el de una artista) de donde nace un lenguaje que desmantela el logos masculino. El texto podría tomarse como metáfora de lo femenino que, de tanto acallarse, explota de repente construyendo sus propios parámetros de pensamiento<sup>35</sup>. Varios autores ven en *Água viva* un carácter andrógino. Fitz, por ejemplo, asegura que: "[...] for Clarice Lispector feminism is nothing less than the truest expression of the human experience itself" (61). Claudio Dias, por otra parte, dice "Ao falar-se de subjetivismo em Clarice é preciso considerar que, na verdade, ela termina por elidir radicalmente o próprio sujeito como 'it' neutro de AV" (35).

Sin embargo, considero que la crítica ha pasado por alto el hecho de que en el texto lo femenino se presenta como símbolo de lo sensual, como aquello que ocupa una categoría inferior dentro de una tradición platónica-cristiana. En este sentido, lo femenino (lo sensual, que también hace parte del hombre) viene a ocupar el territorio de lo prohibido y, por lo tanto, la zona de “lo malo”. Como se verá más adelante, el texto efectúa una inversión al poner lo prohibido en primer plano, la protagonista asegura verse atraída por todo lo que no está permitido. Es a través de una ritualidad impulsada por los sentidos que se conectan con el mundo (en la que se descarta el alma y la razón) que la protagonista puede habitar el mundo de las prohibiciones. El resultado de dicha ritualidad es el arte. Así, lo femenino se transforma en “mal que es bueno” (Lispector 13). Esto conformaría una paradoja en el texto, ya que es lo femenino (la sensualidad reprimida) lo que abriría el camino de la androginidad. De este modo, el arte en *Água viva* se presenta como aquello que habita lo femenino; es decir, el campo de la sensualidad prohibida. El artista, en general, postula el texto, está invadido por dicha feminidad. Es en esa androginidad “through a new language” (Sáenz de Tejada 40) que surge de aquello que se ha reprimido en donde cualquier ser humano puede verse reflejado en el texto. *Água viva* es la manifestación de la necesidad que tienen algunos seres humanos de buscar a otro que entienda ese lenguaje que habla del propio cuerpo no de las masas; de una individualidad que se manifiesta artísticamente sólo porque existe un cuerpo que percibe y que requiere de unos parámetros que se alejen de lo tradicional para ser entendida; es por esto que la protagonista asegura: “Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e ariculações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria” (Lispector 22). En *Água viva* el arte aparece como el poder de

aquellos que no tienen el poder y como medio de expresión de lo marginal<sup>36</sup>. Es, además, la anarquía del cuerpo que se rebela, a través de los sentidos, en contra del pensamiento occidental tradicional. Este es un concepto del arte que se acerca a la tesis de Nietzsche<sup>37</sup> sobre la “voluntad de poder como arte”. Al respecto, Heidegger explica: “Nietzsche can declare with respect to the relation of art and truth that ‘art is worth more than truth’. That is to say, the sensuous stands in a higher place and is more genuinely than the supersensuous” (75). Heidegger insiste en la importancia que tiene entender que para Nietzsche “la verdad” se refiere aquella de Platón y del cristianismo. Como se verá más adelante, es precisamente tanto frente a la lógica como al cristianismo que el texto se rebela. Cabe anotar que, a pesar de las similitudes que emanan de *Água viva* con respecto a la importancia que le da Nietzsche a lo sensual, el texto de Lispector va más allá al proponer una creatividad que pone a lo femenino como centro de una estética activa. Heidegger explica que para Nietzsche existe una imperiosa necesidad de definir el arte desde el punto de vista del artista y no del receptor. Para Nietzsche, recuerda Heidegger, la estética del creador es “masculina” y su filosofía del arte la privilegia sobre la estética “femenina” que asocia con el receptor (Heidegger 70). *Água viva* subvierte este concepto al darle a lo femenino un rol plenamente activo en la creación artística. Así, la ruptura que se analizará remitirá constantemente a elementos asociados al cuerpo femenino.

## **2.2. El arte como ritualidad corporal**

Es necesario observar que la protagonista asegura pintar y escribir con todo su cuerpo: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-

a-corpo comigo mesma” (Lispector 10). Y hacia el final asegura: “Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo com “isto — é tudo o que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio” (75). La creación artística entonces surge de los sentidos; de poner en juego al propio cuerpo en relación con el mundo. No es el mundo de las ideas el que aparece aquí como centro de la creación; sino “la sangre” y “los músculos”. La obra de arte aparece como manifestación del cuerpo y de sus sentidos, como aquello que da cuenta de la relación particular de ese cuerpo con el mundo y que, por eso, se expresa de un modo que no puede ser “ni mejor ni peor”.

El arte surge, al igual que en *Los pasos perdidos*, como un modo de conocimiento que se acerca a lo originario del ser humano y que se aleja del mundo civilizado. Hay en *Água viva* una recurrencia de imágenes que arrastran al lector hacia las profundidades de la selva, en donde aparece la protagonista conectada al universo. Estas imágenes pueden estar haciendo referencia a varios de los cuadros que ha pintado la protagonista. Entonces, tanto escritura como pintura convergen en el asunto de la ritualidad: “E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje [...] Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas. Mas sou tabu para mim mesma, intocável porque proa” (Lispector 76). Sin embargo, la protagonista necesita dejar claro que la razón no le es desconocida, simplemente ha decidido descartarla, como si no funcionara para dar cuenta de ella misma en lo que crea. Al principio del relato afirma: “Continuo com capacidade de raciocinio –já estudei matemática que é a loucura do raciocinio– mas agora quero o plasma –quero me alimentar diretamente da placenta” (9), y más adelante asegura “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é” (33). La placenta aparece como símbolo de

la feminidad dadora de vida. Una vuelta al origen, al vientre materno en donde no existen conceptos ni construcciones sociales, le proporcionará su propia libertad, es lo que le permite poner su propio ser tanto en la escritura como en la pintura. En el mismo sentido, como se acotó brevemente, el acto de dar a luz también aparece directamente relacionado con una creación artística que se liga a la espontaneidad de los sentidos. La narradora asegura: “já assisti gata parindo” (35) y describe los detalles del acontecimiento; sin embargo, esto lo hace solamente para establecer un símil con la idea del acto de creación artística como nacimiento de la obra, del artista y de quien la observa, en este caso, del lector: “Sai o gato envolto num saco de água (...) A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre (...) Estou dando a você a liberdade (...) E quando nasço fico livre. Esta é a base de minha tragédia” (35). La protagonista asegura, entonces, que la creación artística le da la libertad; pero al mismo tiempo, deja en libertad a la obra. Esta vuelve a nacer en contacto con un lector cuya libertad se manifiesta en el instante de la lectura. Por eso también es el lector el que nace, al poner en juego sus propios sentidos.

Así como la protagonista se devuelve a lo que de originario tiene la placenta, también se devuelve a los orígenes a través de lo ritual. El texto en general adquiere la forma de un ritual que busca la libertad: “Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa” (Lispector 18), “Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade” (23). Este ritual despliega el intento de la protagonista por mantenerse en un estado de éxtasis en el que el contacto del cuerpo con el mundo le revela un conocimiento que de otro modo no puede encontrar<sup>38</sup>. La protagonista, a través del texto, invita al lector a hacer parte de dicho

ritual, a despojarse del raciocinio y a entrar también en un estado que es el de vivir el instante: “O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração” (Lispector 9). Pero dicho ritual requiere del despojamiento continuo de la lógica, es un dejarse llevar por la vida en el escuchar, ver, palpar, oler y oír: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser <<bio>>” (36). En esta dinámica, el arte aparece exclusivamente conectado a los sentidos. Ya se ha dicho que la artista afirma “pintar y escribir con todo el cuerpo”; pero además, asegura que lo que escribe es similar a la música “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (27) y exige que lo que escribe sea captado también con el cuerpo: “Ouve-me então com teu corpo inteiro” (10).

### **2.3. El receptor de la obra entre la zona media**

El ritual entonces se efectúa en el momento de la lectura, sólo si el lector se deja llevar por aquel pacto de corporalidad. El lector también debe apartarse de la lógica, pero ese despojamiento es tortuoso tanto para él como para la protagonista de *Água viva* tal vez porque revela la incomunicación en la que realmente se encuentran los seres humanos<sup>39</sup>. Esta incomunicación se hace explícita en el texto, pero deja abierta una posibilidad mínima y esperanzadora de entendimiento entre los seres humanos: “há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio” (71). Esa característica de las palabras que consiste en “no decir casi nada”, se intensifica en la forma misma en la que está escrita *Água viva*. El lector se ve atrapado entre los saltos de una imagen a otra, es difícil sacar algo en claro; sin embargo, el escrito mismo

se encarga de abrir las posibilidades de encontrar ese “casi entendimiento”. En otro momento, afirma la protagonista: “A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos —tudo ponto de apenas referência ao real” (82). Si cada uno de nosotros es “un símbolo que trata con símbolos”, la única posibilidad de acercamiento con el otro es la creación de un nuevo lenguaje que esté conformado por los símbolos que den cuenta de la realidad individual. En este sentido, sólo el arte ofrece esa posibilidad. Ahora bien, el desencuentro al que se refiere la protagonista les muestra a los seres humanos que están solos en una realidad cuyo lenguaje dominante los ha alejado de su propia naturaleza, de su origen. Al respecto del tema del origen en *Água viva*, afirma Lucchesi (24): “AV, pelo próprio título, induz o leitor a defrontar-se com a temática da origem, isto é, a vida em estado de pura natureza, razão por que o processo de busca do <eu- narrador> insistentemente está associado a elementos dos reinos animal, mineral e vegetal”. Es esa naturaleza lo que se desea encontrar a través de la palabra: “Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas” (Lispector 24). Es entonces el gesto lo que comunica algo y no la voz; a la lengua y a su lógica se les despoja de importancia: “No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza” (87). Y es en lo que de corporal tiene el gesto en donde se encuentra un grado de comunicabilidad que remite a lo instintivo, a lo natural. El gesto supera a la construcción de ideas porque es a través de éste que el cuerpo trasmite lo que siente. El gesto se convierte en el medio por el que se dice algo, por eso, a pesar de asegurar que “escribe en signos que son más un gesto que una voz”,

dice luego: “Tenho uma voz” (Id). El gesto predomina sobre la voz. Pero el gesto, cuando nace de lo más íntimo del ser, se mantiene en una zona media: muestra algo; sin embargo, algo también oculta. Esta zona media es la que habitan todas las páginas de *Água viva*, de ahí la importancia de esta cita, no para acceder a un sentido total del texto; sino, como lector, para entrar en aquel pacto de corporalidad en donde captar los gestos mediados por los signos escritos es lo que importa. En donde la escritora “só tenh[e] a ordem da respiração” (Id). Además, es necesario observar que hay una relación entre escritura y pintura que aparece con referencia al gesto. Ya que éste no sólo está en lo que escribe; sino que es también “aquello que se ha habituado a pintar” (Id). Después de esta afirmación asegura: “Mais agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz” (Id). Primero ha dicho que “escribe en signos que son más un gesto que voz” y luego asegura que tiene una voz. La contradicción es obvia; pero es allí donde se debe prestar atención. Sólo a través de la escritura afirma poder “refazer-se”, en español “recuperarse”. Hay entonces la necesidad de la palabra, de volver a encontrarse construyéndose desde un lenguaje que no es el de un código común creado por otros; sino el que surge de sí misma<sup>40</sup> y construye una voz propia. En este sentido, la palabra que pertenece al código común aparece enrarecida. Ahí precisamente está el gesto que transmite algo, en el lenguaje verbal que se subvierte. Es en esta ruptura donde se halla una feminidad que se opone a lo tradicional, en términos de Butler: “If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.” (520). “Tenho uma voz” debe leerse en el sentido de sonoridad, de huella única

que debe “escucharse con todo el cuerpo”. En este aspecto la protagonista insiste una y otra vez: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (Lispector 27). Es en esa voz que subvierte, que se resiste a la interpretación por encontrarse en la fusión de contrarios<sup>41</sup>, de contradicciones, en donde la protagonista encuentra la libertad: “O que diz este jazz que é improvisado? [...] Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! [...] sou sozinha, eu e minha liberdade” (23).

El arte en el texto se mantiene en la zona de lo borroso, de lo que no se deja definir o capturar en una forma definitiva; por eso dice la protagonista sobre la escritura: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas –escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (Lispector 12). Y más adelante afirma, “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (14). Con respecto a este ocultamiento, afirma Lucchesi: “Esta aí o *segredo* como referência explícita ao Ser que, por natureza, se mantém encoberto. Há no *segredo* o silêncio. É o *segredo*, portanto, a palavra ocultada, a verdade em puro estado de velamento. A ‘personagem’ sabe que assim se deve manter, pois esta é a condição que lhe assegura a continuidade da escritura e, em última análise, do *existir*” (32). El arte entonces viene a dar cuenta de una ausencia. Es el silencio<sup>42</sup> y la sombra lo que aparecen a través de la escritura. La palabra es aquello que siempre se escapa: “É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável —e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável” (Lispector 73). En la pintura sucede lo mismo; así como las palabras pintan la sombra de las cosas, lo que quiere pintar es “o halo das coisas” y no las cosas en sí

mismas; asegura que “O halo é mais importante que as coisas e que as palavras” (49). El arte, en este sentido, es visto como apertura al juego de la interpretación. Pero esta es una interpretación que inevitablemente quedará atrapada en ese nuevo lenguaje que propone el texto; en una zona media en la que los contrarios son complemento de una misma cosa. Por eso le pide al lector que no se quede con lo que ella le entrega: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (14). Lo que se enlaza a la manera en que la protagonista explícitamente define la escritura: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (21). Es en el acto de interpretación en el que aquello que “no es palabra” aparecerá, a través de la propia historicidad del lector. Lo que no es palabra es sentimiento, sensación, entendimiento que es intraducible y que; sin embargo, está entretejido en la obra de arte (en este caso, las pinturas que ha creado vienen también a hacer parte de dicha red). La palabra literaria es cebo (*Isca*) porque es usada para atrapar algo; es mecanismo de engaño que intenta sacar a flote eso que se encuentra nadando en la profundidad de cada existencia, lo que las palabras no pueden decir. Pero la protagonista, la escritora, le revela dicho método al lector. Es la propia existencia de quien lee la que se ha intentado atraer con esa palabra como cebo. Lo que le resta al lector, entonces, es descubrir lo que intenta salir a flote, lo que la palabra quiere atrapar de sí mismo, lo que no es palabra. Es decir que la palabra intenta conectarse con el propio cuerpo del lector, con un entendimiento que surge de éste.

Ahora bien, la protagonista reconoce que enfrentarse a este tipo de texto, que es ritual de renuncia a la lógica y de exaltación de lo corporal<sup>43</sup>, resulta en sufrimiento también para el lector; porque implica un corte en aquella repetición de la que habla Butler. Por eso, a pesar

de que la artista reconoce que sólo a través de la lectura los instantes resurgirán, desestimula al lector a que la acompañe; frases como “não escrevo para te agradar” (Lispector 85), “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases” (21) y “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (33) son prueba de ello. Gloria de Sá afirma frente a esa confusión a la que se enfrenta el lector con *Água viva*: “Radicalmente, porém, ela [Lispector] se insurge contra a linearidad discursiva, num momento literário em que a ficção, salvos raros exemplos, estava amarrada à noção de causa e efeito. Torna-se por isso quase ilegível, aparta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é um produto digerível” (104).

Esta es la voz, entonces, de quien proclama una expresión que se aleja de parámetros exteriores y se dirige a la propia intimidad. En donde la propia existencia se presenta como una incógnita. De ahí que hacia el final del texto la protagonista se convierta en la máquina de escribir que lo genera y asegure: “se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltan lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito” (88). En este sentido, el poder expresarse proporciona el alivio para aquel ser humano que se pregunta por su propia existencia. Pero este alivio sólo surge ante la posibilidad de llegar a otro, al receptor de la obra.

#### **2.4. El arte: vestigio de la ritualidad corporal**

Se ha dicho anteriormente que el acto de escritura en *Água viva* aparece como resultado de una ritualidad del cuerpo con el espacio. Lo ritual no aparece en el texto solamente a través de ese estado en el que se mantiene la protagonista al tratar de escribir lo que le trae cada instante; de hecho, hay alusión a rituales tanto paganos como cristianos en el texto. El arte aparecerá en la conjunción de ambos, en la subversión de lo que se tiene por “bueno”. El domingo, día sagrado para el cristianismo, por ejemplo, aparece en el texto como “domingo maldito que me liquifica” (18). Esta unión entre lo sagrado<sup>44</sup> y lo pagano funciona como metáfora de la profanación que hace el texto a lo normativo; como afirma Cixous, “*Água viva* is a text that disobeys all organizing laws, all constructions, and that goes very far” (15). Adentrarse en lo prohibido es, pues, una constante: “Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proo. E o que é proo eu adivinho” (Lispector 29). La protagonista quiere hablar de lo prohibido desde la raíz misma de lo normativo, por eso se niega a “crear palabras nuevas”. Es decir que la subversión se da no alejándose de la norma, sino metiéndose de lleno en ella para develar los mecanismos mediante los que prohíbe. Estos mecanismos aparecen como opresores en el texto, como aquello que implica una pérdida de libertad; esta libertad se recupera a través del arte. Prueba de esto es que el texto empieza de la siguiente manera: “É COM UMA ALEGRIA tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano de dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (9). Lo sagrado y lo

pagano, el bien y el mal se funden en una experiencia artística que es el resultado de una necesidad ritual: dejar vestigios del paso del propio cuerpo por el mundo y enviar un mensaje de libertad para el receptor. El cuerpo femenino aparece como raíz de dicha experiencia: “Como se arrancase das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnaís desejos de realização” (20). A lo largo del texto persiste el símil del cuerpo enraizado como un árbol en la tierra, nutriéndose de ella sensualmente. Eso es lo que se prohíbe en el ritual cristiano y lo que aparece como centro de la propia ritualidad en *Água viva*. Es el deseo de la carne, en un amplio sentido, lo que actúa como motor de la vida. Así, todo se llena de erotismo: “O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos” (41). El erotismo aparece, entonces, conformando una parte integral de la vida. A través de éste, el ser humano aparece fusionado con el mundo.

Dejarse llevar por la sensualidad, en el sentido de apertura de los sentidos, revela una multiplicidad que de otro modo no se alcanzaría. Las raíces, en su carácter germinador, representan los nuevos seres que surgen en el ritual corporal que es el arte. Como se puede notar en una de las citas anteriores, las raíces son comparadas con fuertes mujeres envueltas en serpientes. No parece casual el hecho de que sea la serpiente la que incita al pecado a la primera mujer, según el cristianismo. En *Água viva*, el pecado es lo que envuelve a cada una de las creaciones de la protagonista. Cada creación está imbuida del cuerpo que está hecho para sentir de infinitas formas, pero que ha sido reprimido a través de los siglos. La

reconexión con lo sensible se hace posible aun cuando gran parte de la tradición occidental se ha dado a la tarea de evitarlo. Para liberarse del peso de dicha tradición se hace necesario incorporarla, invertir sus propios ritos. Al describir cómo surge la escritura y la pintura, dice la artista: “[...] e dudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação”. El Dios del cristianismo ha desprotegido a su propia creación, ha rechazado al cuerpo que siente en beneficio de un alma que sólo aparece como promesa. Es necesario, entonces, encontrar un modo de protegerlo. Así como las palabras que ya existen deben bastar para decir lo que se quiere decir; los ritos existentes deben bastar para proteger lo desprotegido: “lo malo”. Lo cual aparece en *Água viva* como un conocimiento que se da desde el propio cuerpo en contacto con el mundo. Por eso la escritura que surge del instante es “una especie de misa negra”, porque recurre a una ritualidad en la que el cuerpo deja de ser sólo un envase del alma y pasa a ser centro del universo. “La creación” que aparece en la cita toma un doble sentido. Es el cuerpo, pero también es la manifestación de su unión con el mundo; es decir, la obra de arte. En este sentido, el artista aparece en *Água viva* como la creadora, como una Diosa encargada de proteger lo que ha sido catalogado como malo; cuando es en realidad parte vital de la propia existencia. Las creaciones de la protagonista se liberan del pecado original, se les libera para explorar esa sensualidad que ha sido reprimida.

*Água viva* declara que la raíz del arte no puede ser otra sino una ritualidad en el que el cuerpo se une a los materiales artísticos (en este caso pinturas y palabras), para mostrar la conexión profunda del cuerpo con el mundo. Una conexión que en el cristianismo se prohíbe y se censura. Por eso es necesario crear un nuevo ritual que subvierte, que crea un nuevo dios para el que dicha sensualidad es permitida. El cuerpo humano aparece unido a las cosas

del mundo, el arte es expresión de dicha unión: “não estou toda solta por estar em união com tudo. Aliás uma pessoa é tudo” (Lispector 34). El arte se convierte en vestigio de un conocimiento que, como se repite varias veces en el texto, está “atrás do pensamento” (81). Es decir, que da cuenta de la unión entre el cuerpo y el universo. De este modo, se puede observar la reiteración de que al crear artísticamente algo, ella no sólo lo representa; sino que se transforma en ello. Cuando habla de lo que parece ser una de sus pinturas, asegura: “Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos [...] Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu” (15). En otro momento asegura: “Não, eu não descrevi o espelho — eu fui ele” (81). Captar la esencia de las cosas que habitan el mundo es la base de esta ritualidad. Pero dicha esencia está anudada al propio cuerpo, se puede ser otro sólo porque hay una percepción propia. De ahí que la protagonista afirme: “Sou uma iniciada sem seita” (Lispector 33). Este entendimiento ritual se escapa a cualquier concepto, es un lenguaje individual que surge en el instante: “Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu” (Lispector 21).

Esta es una ritualidad que transgrede los propios límites de lo religioso y de lo artístico. Cuando la protagonista afirma captar el ser de las cosas, agrega que ha “alcanzado un estado de gracia”<sup>45</sup>. Dicho estado de gracia podría enmarcarse dentro de un contexto religioso o artístico; sin embargo, estos conceptos se vuelven insuficientes para explicar lo que experimenta: “Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte” (88) y más adelante dice: “...eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade” (90). La explicación que

da de aquel estado es la siguiente: “O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo [...] É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe” (89). El arte vendría a ser el medio por el que se trata de expresar dicho conocimiento. Algo esencial se capta de la existencia y es necesario transmitirlo a otros; esto pese a que la intimidad del acto crea una barrera en la comunicación. Además, es lo originario lo que impera en esta forma de conocimiento: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo [...] Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo” (13).

A pesar de afirmar que dicho estado de gracia no es la inspiración, desde el principio declara que los estados por los que pasa a lo largo del texto son posibles gracias al arte: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de — de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim” (21). Lo que significa que crea categorías diferentes en el propio campo del arte para explicar su experiencia de creación individual. El texto asegura que la virtud del arte es permitir la apertura hacia una búsqueda constante del sentido de la existencia, pero es la búsqueda y no el hallazgo lo que importa: “O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: más inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela” (Lispector 32). Una y otra vez, es a la apertura de los sentidos a lo que se le da relevancia. La importancia de “la verdad” es desplazada por la experiencia de absorber el mundo a través de los sentidos.

## 2.5. Lo malo que es lo bueno: el poder de lo marginal

Como ya se ha visto, en esta ritualidad del cuerpo que se entrega al mundo a través de los sentidos, aparece constantemente un juego de palabras en el que se incorporan los conceptos de lo bueno y lo malo. Hay que agregar que éstos aparecen en el texto indiscernibles, más que mostrarse como conceptos contrarios, se enredan para aparecer en una zona intermedia en la que el uno es el otro. Claudio Dias (135) observa esa tendencia de estar “além do bem e do mal” en el personaje Joana, de *Cerca del corazón salvaje* [*Perto do coração selvagem*] de Lispector. Sus afirmaciones corresponden ampliamente con la relación entre el bien y el mal que aparece en *Água viva*:

Entendido por Nietzsche como um “páthos der Distanz<sup>46</sup>”; trata-se antes de tudo de uma tentativa de pôr-se fora da moral para refleti-la profundamente — o que segundo ele teria flatado até então, pois as reflexões filosóficas sobre a moral, na verdade, teriam apenas acrescentado novos “pré-conceitos” aos já vigentes. Pôr-se além da moral e abordá-la genealogicamente, é pensá-la no contexto histórico-cultural, e desnudá-la como instância silenciosa e reguladora das ordens estética e epistemológica. É revelar sentidos sepultados por toda uma tradição platônica-cristã...

En *Água viva*, la protagonista también está “más allá del bien y del mal”, Como en el libro de Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, y revela sentidos sepultados por la tradición platónica-cristiana. En esta dinámica, el texto juega con el concepto de la deidad enrareciéndolo, desestabilizándolo. La protagonista se compara con los dioses: “primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é bom” (Lispector 13). En esta cita, por

ejemplo, los dioses se muestran como metáfora del nacimiento de lo normativo. Los dioses todo lo saben, saben que el bien y el mal están mezclados, “enmarañados” el uno en el otro; pero es más fácil para ellos verlo todo desde su separación para poder regir. El conocimiento de dicha unión no es desconocido, sino ignorado a propósito. Pero en contraste con esa pluralidad de dioses, la protagonista admite la existencia de un Dios, que no es otra cosa que el propio mundo: “Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe” (31). La protagonista, unida al mundo, viene a hacer parte de la deidad; sin embargo, aparece aceptando una posición desde la que no ejerce ningún poder, aparece como ser marginal: “Tenho certo medo de mim, não sou de confiança e desconfio do meu falso poder. Este é a palavra de quem não pode. Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre. Eu que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. E estremece em mim o mundo” (34). Aquel “falso poder” es el que le da el arte, el poder de aquel que no posee ningún poder y que, sin embargo, se apropia del mundo transformándolo y mostrándolo desde diversas posibilidades. Allí se esconde un conocimiento. El arte aparece, también, como el poder de hablar por los seres que, como ella, son marginales. En algún momento, por ejemplo, dice: “Os brancos batiam nos negros com chicote” (44) y más adelante “Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adagio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar” (Id). Esta marginalidad aparece de forma constante en el texto, el ser humano marginal se muestra como aquel que no controla nada; pero que al mismo tiempo se puede resistir al control a través de la creación de un orden diferente al estipulado por los poderosos. La protagonista, en el caso más extremo, anula cualquier orden establecido que

pueda dirigir la existencia: “Ocorre-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrao a seguir e nem há o próprio padrão” (Lispector 38). El artista aparece en el texto como una especie de ser marginal que puede prescindir de cualquier norma. En este sentido, el arte es el medio por el cual dicha especie se mantiene viva: “Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie. Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão — então me solto e sigo uma verdade latente” (40). El “juego que se desdobra en vida” se da a través de la interpretación. Sin un intérprete que comprenda que la anarquía del texto habla de la propia naturaleza humana; la voz que rompe las jerarquías creadas en la realidad queda anulada. Como se puede observar, la protagonista constantemente da pistas de que está subvirtiendo lo normativo nombrándolo; como se ha dicho antes, la subversión se da desde el interior mismo de los sistemas de poder. En el caso del sistema de poder dado por la religión, la protagonista insiste en nombrar lo maldito como una forma de acercarse a Dios; pero ya se ha visto que esta deidad es el mundo, lo natural. Lo que se marca como maldito habla con más intensidad de la naturaleza humana; a través del arte la protagonista recupera dicha naturaleza porque es allí donde se puede zafar de las normas impuestas por algunos hombres:

Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras — e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. Quanto mais maldita, mais até o Deus. Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma

intensidade que tem luz [...] No meu mundo pouca liberdade de ação me é concedida.  
Sou livre apenas para executar os gestos fatais. (42)

Lo profano es lo que rige en este mundo creado, es el símbolo de las voces que se silencian de forma cruel a través de los siglos. Como se verá más adelante, la inquisición aparece como metáfora de las formas de poder que anulan la naturaleza humana. En la obra de arte son esas voces silenciadas las que crean nuevos órdenes. En algún momento dice la protagonista: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais. Isto the diz alguma coisa? A mim fala” (Lispector 27). La vida real limita las acciones de la protagonista, en los mundos posibles de la escritura y de la pintura la libertad de acción es absoluta. La “planta maldita” es símbolo de la creación artística que, “cuanto más maldita más hacia Dios” porque entre más está hecha de lo prohibido, más se acerca al mundo y a su naturaleza. Ésta revela nuevos órdenes que no responden a las reglas impuestas en la realidad. Esta proposición concuerda con la afirmación de Lucchesi de que: “AV é uma caminhada em busca de raízes, portanto é uma investida nos próprios interiores, na medida em que o ‘eu social’ foi aniquilado por pressões oriundas da sociedade, cuja trama consiste no esmagamento da individualidade. Pode-se afirmar que a liberdade desejada pela ‘personagem’ resulta da consciência de seu aprisionamento” (30).

Ahora bien, esa comunicabilidad que le atribuye la protagonista a la obra de arte cuando la describe como “juego que se desdobra en vida” se mantiene en esa zona media en la que algo se muestra; pero algo también se oculta. Por eso la obra en *Água viva* es un “gesto fatal”, un gesto que remite a una naturaleza reprimida y que se libera en su ejecución. Un gesto que, además, es fatal porque muestra lo prohibido, lo que no se quiere ver. A través

de su arte la protagonista destruye todo orden existente, ahí radica la fatalidad del gesto: “Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus. Por que é que o horrível terrível me chama? que quero com o horror meu? porque meu demônio é assassino e não teme o castigo: mas o crime é mais importante que o castigo. Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição” (Lispector 77). Ese “instinto de destrucción” es el que aparece subvirtiendo lo normativo en todo el texto. La protagonista indaga a “aquel a quien llaman Dios” que, teniendo en cuenta las alusiones constantes a la inquisición que se hacen en el texto, es el Dios del cristianismo. Este último aparece indiferente ante el sufrimiento infligido por sus seguidores. Lo que se puede constatar en la descripción de una iglesia pintada por la protagonista. Esta se erige como monumento a la crueldad:

São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali e são tocáveis: pois as mãos também olham [...] E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. Compacto, fechado como uma porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas, rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa. (78)

Este es un Dios al que se le da muerte para reemplazarlo por un dios que responde a la naturaleza. La protagonista interroga al Dios cristiano; sin embargo, es a él mismo al que asesina a través de la ruptura de la norma, a través de los rituales paganos<sup>47</sup> que emergen en el texto constantemente y a través de las siguientes frases: “O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi — não se dizem” (Lispector 87). La protagonista ha asesinado al Dios Cristiano<sup>48</sup> y en su lugar se

erige ella misma como su propia deidad, a través del cuerpo que conforma un todo con el mundo. Aparece así una oposición radical frente al cristianismo, entre otras cosas, en el hecho de que la oposición carne-espíritu desaparece y en que la deidad sea una mujer que es huérfana de madre; a diferencia de un Cristo, hombre, que es hecho a imagen y semejanza de Dios. Con respecto a esa “muerte del monstruo sagrado” que aparece en la cita anterior; afirma Dias: “Clarice e Nietzsche expressam a mesma estupefação diante da morte de Deus, fato que pauta a urgência de suas escritas frente à informação da falta de fé no Ocidente” (41).

Entonces, es el unirse al mundo a través de los sentidos lo que contiene el sentido de la existencia de la artista. Esta unión desplaza a Dios y pone en su lugar al propio cuerpo: “Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como ese pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade –que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para ese homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo” (Lispector 91). El cuerpo aparece como única posibilidad de entenderse en el mundo, sólo se habita el mundo porque se tiene un cuerpo que da cuenta de la experiencia de cada instante. Al respecto de este tema en la obra de Lispector, afirma Teixeira: “...se a concepção do senso comum do que seja pensar é a de combinar idéias, racionar, julgar, cogitar, categorizar, a noção de pensar-sentir põe em xeque tal concepção” (72). El modo en que el escrito pone al cuerpo como parte integral de lo divino no va sólo en contra del cristianismo; sino también de la razón, otro “monstruo sagrado” que es asesinado en el texto.

## 2.6. Cuando la corporalidad desestabiliza el status quo

La experiencia individual con el mundo en *Água viva* construye unas normas propias de existencia. A esto se opone una manera de existir que no cuestiona las reglas creadas por otros. En este sentido, el ser humano que sólo sigue a otros de manera automática, estará aniquilando su propia existencia. Esta es una preocupación que, como ya se vio en el capítulo I, también se encuentra presente en *Los pasos perdidos*. En ambos textos, recuperar la unión del cuerpo con el mundo significa restablecer los lazos existenciales que se han roto en el mundo moderno. Frente a esta ruptura, al hablar de la obra de Lispector en general, afirma Olga de Sá: “O mundo moderno representa um agudo momento cultural da opacidade do cotidiano, da mecanização da vida que a todos consome” (108). En *Água viva*, específicamente, aparece un sueño que habla de dicha automatización<sup>49</sup>: “Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto [...] O Deus não é automático: para Ele cada instante é” (Lispector 33). No parece casual el hecho de que sea un artista el que sea imitado automáticamente por todos. En este sentido, el texto sigue creando una ruptura en el propio campo del arte. Se insinúa, a través de esta escena, que el arte que no logra romper con la repetición de estructuras, ni promover una exploración del propio ser en el receptor es un acto fallido. Es entonces la experiencia individual anudada al cuerpo lo que se destaca en el texto como punto neurálgico de la existencia. De ahí que la protagonista afirme: “Espelho? [...] Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim” (79). La irrepitibilidad de cada ser humano es lo que se exalta: “Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois

de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistente um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. Nunca é o impossível” (Lispector 36). El rostro aparece como símbolo de lo irrepitible de cada ser humano. Una irrepitibilidad que sólo puede nacer del contacto del propio cuerpo con el mundo, de ahí que “cada uno sea responsable de la cara que tiene”. El texto declara que las acciones de cada sujeto son las que, en última instancia, crean esa irrepitibilidad.

Es en el propio cuerpo entregado al mundo en el que el sentido de la existencia se deja percibir. En el entrelace entre lo bueno y lo malo el cuerpo es lo prohibido y, por lo tanto lo malo, “mal que é bom” (Lispector 13). Lo instintivo de esa corporalidad da cuenta de la naturaleza animal del ser humano, es allí donde la protagonista encuentra la fuente de ese conocimiento que se separa de la lógica. En cuanto a su pintura, por ejemplo, asegura “...se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra” (15). Al describir dichas grutas, afirma que son el lugar “onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio” (Id). Ella misma es uno de esos animales que se esconden en las grutas, enloquecido por su naturaleza. Es lo natural lo que se restringe con la normatividad y es malo, “maléfico”, sólo porque va en contra de lo reglamentario. Es un “mal que es bueno” porque remite a lo originario de la existencia. Tanto la razón como el cristianismo, entonces, aparecen como aquello que restringe la naturaleza del ser humano; lo que se restringe es la sensualidad y la sexualidad<sup>50</sup>. De ahí que la protagonista afirme: “Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade” (Lispector 25), “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado” (84). Ese “apartarse de la lógica” en un giro hacia lo instintivo, es la recuperación de la animalidad humana: “A natureza é

envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focino como o tigre depois de ter devorado o veado” (Id). Además, es en la lujuria, como punto máximo de la sensualidad en donde se encuentra señales de una unidad temática en el texto. Esto pese al rechazo de toda lógica en su construcción: “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio conductor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas”. Un éxtasis constante se crea a través de la escritura; pero también, es en la lujuria en donde el texto afirma que el ser humano recupera su conexión con la naturaleza: “Digo-te assim: “Tronco luxurioso”. E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra” (27).

El violador de aquellas normas que dictan que el ser humano debe contener sus impulsos sensuales, aquel que vive de lo prohibido, aparece en el texto ejerciendo un poder en contra de lo institucional. Por eso mismo, aparece siendo perseguido. El infractor, entonces, adquiere la forma de la hechicera, de la bruja, del mago, del propio Satán:

A mão verde e os seios de ouro — é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média — Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico de fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido. (Lispector 26)

La inquisición aparece en el texto como metáfora de los mecanismos de poder<sup>51</sup> que aniquilan de forma violenta al que sigue los llamados de una ritualidad propia. Esta ritualidad se presenta como un mecanismo de oposición a rituales que han sido impuestos y que aparecen constituyendo lo normativo<sup>52</sup>. Pero, como se ha mencionado antes, el texto efectúa una subversión. Es decir que transgrede desde el interior mismo de la norma. Es por eso que muchos de los rituales cristianos no se abandonan en el texto, sino que se retoman para señalar un desvío en la posesión del poder. Ante un clero que controla fuerzas invisibles que rigen el destino de los seres humanos, aparece el ritual personal que se rehúsa a cumplir dicho destino. En la cita anterior se puede ver la intromisión de una misa negra que busca revertir los efectos de represión que se dan a través de la misa blanca. Del mismo modo, la protagonista identifica su arte con la alquimia y, por lo tanto, con lo maldito, con aquello que es perseguido pero a la vez temido por la inquisición. La marca de Satán aparece en el texto representando lo que va en contra de lo establecido. Pero esta no es la marca escondida que los inquisidores se empeñaban en encontrar así fuera “indescriptible” e “impronunciable”. Por el contrario, la artista hace que la marca se vuelva visible. De este modo, su arte muestra abiertamente que se hace parte de lo que se prohíbe. Con esto establece que, ya que de una u otra forma al que va en contra de la norma se le señala, lo mejor es apropiarse de aquella marca que constituye un poder opuesto al institucional. El cuerpo femenino se convierte en el símbolo de dicho poder<sup>53</sup>, como se puede apreciar en la cita, la marca de Satán tiene senos de oro, combinación ésta de la alquimia y de la sensualidad femenina. En otro momento, la protagonista aparece efectuando un ritual en el que la figura femenina vuelve a aparecer como foco central:

Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida [...] Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora — a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. (Lispector 39)

Por la transmutación que se da en todo el texto gracias “al dominio de un arte”, la protagonista es inquisidora, monstruo y hechicera al mismo tiempo. Lo que se quema, lo que se juzga es lo femenino, de ahí que el monstruo tenga senos de mujer. Cabe destacar la insistencia en hablar de esa marca indescritible que, en esta cita particularmente, “simboliza la vida”. Es el propio cuerpo lo que conforma la existencia; pero lo que se marca como “lo malo”, como lo indeseado. La artista se ve a ella misma como uno de los marcados, como uno de los débiles que ha escuchado el llamado de su propio cuerpo: “Sou um dos fracos? Fraca que foi tomada por ritmo incesante e doido? Se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo?” (Lispector 21). El débil se ve aquí como aquel que, como se dijo antes, no tiene ningún poder y por lo tanto huye hacia otros mundos donde adquiere un “falso poder” (34). Este es el poder que da el arte, en donde el cuerpo se expresa a su antojo. Se es débil porque no se tiene la fuerza para ir en contra de lo instintivo, porque es inevitable el querer habitar mundos creados en donde la norma se puede transgredir. Es un falso poder porque su supervivencia depende de que tenga un efecto en otro sujeto. Lo que no se puede predecir porque, como señala la protagonista: “Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos —tudo ponto de apenas referência ao real” (82). En este sentido, el tipo de efecto en el otro tampoco se puede adivinar. Lo único a lo que se

puede aspirar es a acceder al campo de percepción de otro ser humano. Por eso el texto insiste en que sea sentido con todo el cuerpo. Tal vez de esa manera el lector pueda reencontrar algo que se encuentra escondido, su propia naturaleza. Se tiene con el arte un falso poder y, sin embargo, se ejerce una irrupción en la realidad en el acto mismo de crear mundos en los que se aspira a que otro ser humano pueda entrar. Esos mundos que crea la protagonista en sus cuadros y a través de la escritura son los de la magia y la hechicería; es allí donde el perseguido adquiere libertad: “Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeiticante” (72). La artista se ve a sí misma como “uno de los débiles”; sin embargo, afirma también “Nasci dura, heróica, solitária e em pé”. La creación artística aparece como un acto solitario; pero heroico al tratar de llegar insistentemente a aquel receptor que habita en una realidad regida por normas que controlan a las masas. Cuando asegura poseer dicho heroísmo, la protagonista se dirige al lector y dice: “Sei que também não gostas de arte” (40). Es como si la protagonista destinara el texto a aquellos “no marcados”, a aquellos que no encuentran importancia alguna en el arte, y estuviera tratando de hacerles entender que la rareza de sus frases (que muchas veces remiten a sus pinturas) habla realmente de la posibilidad que tiene todo ser humano de poner en duda lo normativo. Si la norma, llámese cristianismo o Razón, pone la sensualidad en un plano inferior, *Água viva* la ubica en el centro tanto de la existencia como del pensamiento humano. Hacia el final se pregunta: “Sou herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre?” (Lispector 76). El artista se muestra como aquel que cumple una función heroica a través de los siglos, esta función tal vez sea la de desestabilizar un *statu quo*, cualquiera que este sea. Esto se asemeja a aquel mensaje que, como se vio en el primer capítulo, el protagonista de *Los*

*pasos perdidos* siente la necesidad de entregarle a “un joven en alguna parte” (Carpentier 233). Este mensaje, entregado a través del arte, es de libertad y habla de esa sensualidad que constituye la vida.

## **2.7. La obra de arte: ritualidad que desafía a la muerte**

Como se ha dicho, *Água viva* es ese gesto que rompe las normas establecidas; los conceptos se subvierten en la unión de los contrarios. Es por eso que cuando la artista habla de su propio arte, asegura que es en lo feo donde encuentra la belleza; oponiéndose de este modo, también, a la estética tradicional:

E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está [...] E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feitura é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E dasafio a morte. Eu –eu sou a minha propia morte” (Lispector 40).

Lo feo es lo comúnmente rechazado y, por lo tanto, “lo malo”; pero ella lo ama como se ama a sí misma. Como se puede apreciar en la cita, lo feo aparece conectado con aquello que está muriendo, o con lo que ya ha muerto. De este modo, se desafía a la muerte convocándola a través de un acto de creación artística en el que la fealdad predomina. La obra de arte, cualquiera que sea, apunta a eternizar algo; en este caso es la propia muerte la que se eterniza en el acto de plasmarla. La protagonista se adueña de la muerte, ella es “su propia muerte”, por eso nada puede aniquilarla. *Água viva* propone que es esta aspiración a la eternidad lo que le da un carácter ritual al arte. En este sentido, el reconocimiento del

propio cuerpo es doloroso por la soledad que implica y la muerte es el hecho que radicalmente afirma dicha soledad. Pero es precisamente la certeza de morir, que aparece bajo el símbolo de la cruz, la que impulsa los deseos de crear. Por eso se ama a la propia muerte: “Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego” (Lispector 40). Así, lo feo aparece como el recordatorio de la propia muerte, del tiempo que se esfuma en cada instante. Es precisamente de esa certeza de donde nacen los deseos de la protagonista de apoderarse sensualmente del mundo. La artista desafía a la muerte en el propio acto de creación, en la escritura que nace en cada instante y en el entrecruce con sus pinturas. La escritura y la pintura quedan como huellas de las sensaciones vividas: “Vou embora — diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhála. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte — como te explicar? é uma morte sensual. Vivo de uma camada subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva”(26). Como ya se ha observado, el texto afirma que la creación artística implica un nacimiento. A este hecho se le agrega la sensación de morir con cada palabra, con cada trazo, con la conclusión de cada obra. Pero esta es una muerte que promete un renacimiento, en el contacto con el receptor. De este modo, el arte se convierte en protesta contra la muerte y contra la razón; aquella razón que le recuerda al ser humano que es un ser finito:

Quem? quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo — é inconsciente de sua condição? Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível [...] Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer — e respondo a toda essa infâmia com — exactamente isto que vai agora ficar escrito — e respondo a toda essa infâmia com alegria. (Lispector 94)

Es precisamente la obra de arte la que aparece como modo de superar aquel “abandono” y aquel “desespero” que surge frente a la certeza de la muerte del cuerpo. Esto se da en un momento en que la religión no constituye un alivio, pues se sabe que ha sido ésta la encargada de reprimirlo, de castigarlo, de subestimarle frente a la promesa de una eternidad incorpórea. La obra de arte es el desafío a un Dios al que ya se le ha dado muerte: “Aliás não quero morrer. Recuso-me contra ‘Deus’. Vamos não morrer como desafio? Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados” (Lispector 95). La ritualidad, entonces, se da desde un cuerpo que se quiere hacer infinito a través de lo que crea. Y si bien esto aplica para toda obra de arte, en *Água viva* el ritual se hace explícito en lo que tiene de ensalmo, en su giro constante hacia el presente. Así, el arte en *Água viva* se convierte en “el poder de quien no tiene el poder”, en la posibilidad de transgredir la norma y en la oportunidad de demostrar que no hay culpa alguna en dicha transgresión. Al fin y al cabo, es la norma la que transgrede a un cuerpo que lo único que quiere es reencontrar su propia naturaleza “lo malo” que es “lo bueno”.

### **3. *Un episodio en la vida del pintor viajero*: la monstruosidad como precursora de la multiplicidad**

La novela *Un episodio en la vida del escritor viajero* de César Aira está basada en el viaje a la Argentina del pintor real Johan Moritz Rugendas<sup>54</sup>. El relato cuenta que Rugendas trabaja para Humboldt pintando los paisajes hispanoamericanos. A Humboldt, particularmente, le interesan los paisajes tropicales por ser ricos en el “crecimiento natural”; clave del procedimiento creado por él mismo y conocido como “fisonomía de la naturaleza”<sup>55</sup> (Aira, *Episodio* 10). Rugendas desafía este gusto por el trópico convenciendo a Humboldt de enviarlo a la Argentina. Allí, en compañía de otro pintor llamado Krause y de un baquiano, va en busca de algo que por fin le dé un giro a su arte. En el relato, este “reverso de su arte” efectivamente se da; sin embargo, como se anticipa en las primeras páginas de la novela, “el precio que debió pagar fue exorbitante” (Aira, *Episodio* 10). Es sólo a raíz de un accidente que le deforma el rostro y afecta su sistema nervioso y a partir del cual tiene que consumir opio que la realidad pierde sus formas fijas para dar paso a combinatorias que antes no concebía y que influirán en la creación de sus pinturas y en la exploración de la escritura. Aquí se afirma que la monstruosidad del protagonista impulsa un desmoronamiento de las formas preconcebidas por la razón para abrir paso a un pensamiento mítico que admite la multiplicidad, la posibilidad de infinitas combinatorias que generan nuevos significados frente al universo. Al igual que en *Los pasos perdidos* y en *Agua viva*, es la relación del

cuerpo con el espacio el que genera dicha posibilidad. De igual forma, es una necesidad ritual la que impulsa este tipo de conocimiento. Ahora bien, en el relato, esta ritualidad está conectada con el procedimiento. Mientras que sigue el procedimiento creado por Humboldt, Rugendas asegura que lo fundamental es crear procedimientos que les sean heredados a las futuras generaciones. Es decir que hay una necesidad de crear una conexión entre seres humanos de diferentes épocas (*Episodio 26*). El procedimiento artístico, al igual que el ritual logra este objetivo a través del seguimiento de una serie de pasos que se deben seguir para revivir un momento, para convocar aquello que está ausente en unión de lo presente. Según Rugendas “...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. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder” (*Episodio 26*).

Como hecho biográfico, es importante tener en cuenta que durante largo tiempo Rugendas se ciñó a los preceptos del procedimiento humboldtiano. Corbera asegura que los avances en el conocimiento de la naturaleza “cuyo fin era permitir al hombre un mayor poder sobre la misma” (39) influyeron el método de Humboldt para representar pictóricamente la naturaleza. En efecto, los trabajos que Rugendas hizo para el sabio tuvieron en cuenta dicho objetivo. Efrén Ortiz destaca que una reseña anticipatoria del *Ensayo sobre la geografía de las plantas*, libro de Humboldt cuyo colaborador gráfico fue precisamente Rugendas, comentaba acerca del pintor: “... Su sensibilidad se ha visto impregnada por el sentimiento de que, en la exuberancia salvaje de una naturaleza tan maravillosa, el efecto pictórico sólo puede conseguirse siendo fiel a la realidad y ateniéndose a las formas auténticas de que se nos ofrece” (Diener 31; Ortiz, *Johann Moritz*

Location 497). El mismo biógrafo; sin embargo, destaca la exploración artística que Rugendas inició en sus viajes por Latinoamérica: “Un rasgo característico de la obra de Rugendas ya desde esta época (Expedición por Brasil) radica en la inserción del sujeto creador en su creación” (Ortiz Location 392). Esta dualidad entre un procedimiento que limita los rasgos de la naturaleza y un ímpetu creador, generador de nuevos significados, es la que aflora en las páginas de la novela. Además, es aquella autenticidad de las formas, de la que habla Diener en la cita, la que se pone en duda en la narración. Ahora bien, es importante tener en cuenta que en el proceso de la fisonomía de la naturaleza, además de la ciencia, la concepción de la naturaleza como una totalidad conforma sus bases. Al respecto, afirma Corbera:

Humboldt participó, sin duda, en esa trayectoria científica, pero manteniendo, al tiempo, un discurso holista de la naturaleza, una perspectiva integradora, armoniosa y panteísta que recuerda demasiado a la sostenida por Goethe y por los filósofos idealistas románticos alemanes. A pesar de la evidente contradicción, su discurso no se encuentra excesivamente tensionado; parece moverse en dos ámbitos independientes: el analítico-materialista, por el que avanza en el conocimiento de las leyes de la naturaleza y en la concatenación de los fenómenos, y el intuitivo-idealista, que le permite aproximarse a la idea de naturaleza como totalidad. Una vía especulativa que en realidad no recorre gnoseológicamente. Parece como si en su caso fuese una cuestión de fe; creía irreflexivamente en esa naturaleza total y armónica como se cree en una deidad. (60)

Como se verá más adelante, debido a los fuertes dolores Rugendas debe consumir opio. Es a través de esa experiencia que se le revela esa naturaleza total. Sin embargo, ese concepto de armonía presente tanto en Humboldt como en los idealistas alemanes se

desestabiliza para dar paso a una multiplicidad de formas que ya no se dejan encasillar. Esto se ve reflejado en las pinturas que crea bajo este estado, es por eso que el narrador afirma, “A Rugendas los dibujos le salían pluralistas” (60). Pero esa preocupación por lo plural, por la forma que existe como diferente es impulsada, por obvias razones, por la propia desfiguración de su rostro.

El relato, entonces, se enfoca en la deformación extrema del rostro del protagonista, hecho que hace parte sólo de la ficción; ya que el Rugendas real sólo quedó con una cicatriz que pasaba por encima de sus cejas y con un tic<sup>56</sup>. La novela explora los procesos de creación artística del protagonista y hace énfasis en la importancia de su monstruosidad para hallar una verdad existencial<sup>57</sup> de la que siempre había sospechado, pero que antes no había podido alcanzar: después del accidente entiende que la realidad es heterogénea y que lo que pinta no debe corresponder uno a uno con lo que ve (Aira, *Episodio* 44). Este descubrimiento reformula el procedimiento humboldtiano que ha logrado dominar. Procedimiento en el que, según el relato: “El geógrafo artista debía captar la ‘fisonomía’ del paisaje [...] mediante sus rasgos característicos “fisonómicos”, que reconocía gracias a un estudio erudito de naturalista” (10). El procedimiento de Humbolt es una combinación entre arte y ciencia; pero desde el principio del relato, el elemento científico parece dominar y limitar la expresión artística. El narrador afirma: “El procedimiento humboldtiano era un sistema de mediaciones: la representación fisionómica se interponía entre el artista y la naturaleza. La percepción directa quedaba descartada por definición” (Aira, *Episodio* 66). Sin embargo, es precisamente la alteración de la percepción lo que hace que Rugendas encuentre aquello que le faltaba a sus creaciones. Se le revela una conexión entre él y el universo que antes no existía. Su rostro ha tomado una apariencia monstruosa, pero esta no

es la única monstruosidad en el relato. La percepción se ha alterado hasta el punto de mostrar una heterogeneidad de formas que ponen en tela de juicio esas formas fijas y preconcebidas a las que estaba acostumbrado. La fisonomía de la naturaleza, como se ha dicho, pretende que el hombre tenga mayor dominio sobre la naturaleza. Sin embargo, la nueva experiencia que tiene Rugendas le habla de un dominio que no es posible. La naturaleza le ha mostrado su poder caprichosamente creador y transformador. Entre esas transformaciones, es su propia fisonomía la que ha alterado hasta el punto de sacarla de cualquier sistema clasificatorio. Así, el procedimiento de la fisonomía de la naturaleza lo excluye del mundo. Sólo una concepción del mundo basada en la heterogeneidad lo reintegra a éste de una manera más auténtica. Esta es la visión del mundo que se ve reflejada en sus nuevas creaciones, cuyo eje central es una ritualidad corporal que se aleja de un procedimiento en el que media el conocimiento científico.

Al igual que en *Los pasos perdidos* y *Agua viva*, aparece en esta novela una oposición al pensamiento occidental tradicional, favoreciendo un conocimiento que se desprende de la conexión del propio cuerpo con el espacio. Este conocimiento, al igual que en las otras dos novelas del corpus de este libro, pretende compartirse con la humanidad a través de los tiempos. Esta vuelta hacia lo ritual, en donde prima el pensamiento mítico, también se deja ver en la obsesión que persigue al protagonista de ver y pintar a los indígenas del malón de cerca. Una fuerza oculta parece atraer a Rugendas hacia ellos. La novela concluye con el momento en que se sienta junto a los indígenas para pintarlos. Esta escena aparece como un final inesperado, nada se concluye. Sin embargo, considero que tiene más importancia de lo que parece. Visto a la luz de algunos detalles bastante sutiles que emergen a lo largo de la narración, se puede afirmar que este cierre del relato confronta dos tipos de pensamiento.

Por una parte, el de los indígenas Mapuche; por otra, el de Krause<sup>58</sup>. Digo esto porque, por una parte, Rugendas es visto por Krause (representación del occidental que cierra su mente frente a lo diferente) como aquel que ha perdido la cabeza. Las nuevas pinturas de Rugendas, que son el medio que tiene para comunicarse, nada le dicen. Por el contrario, los indígenas reconocen los rasgos de lo ritual en la actitud de Rugendas frente a ellos. Comprenden que hay un enigma detrás de ese rostro y detrás de aquellos trazos que los reproduce. Como se verá más adelante, una conexión de tipo mítico surge entre los indígenas guerreros y Rugendas. El pintor aparece como una deidad ante la cual ellos son sólo “monigotes”, creaciones mal formadas. Con este hecho, el pensamiento indígena aparece concibiendo a los seres humanos como monstruosos por naturaleza y admitiendo la heterogeneidad como elemento constitutivo del universo.

Ahora bien, el recorrido por dichos procesos de creación del protagonista establece una conexión con las ideas del propio Aira acerca del arte<sup>59</sup>. Aquí se afirma que la reflexividad del arte en este relato se conecta a la idea de Aira de que sólo lo monstruoso puede hacer aparecer lo nuevo en el arte. Lo que es más, se afirma que la novela puede leerse como manifiesto artístico que explora las implicaciones de la monstruosidad en el arte y que se conecta con ideas expuestas por el autor en el ensayo “La innovación” (30). Estas ideas, tienen una influencia de Bataille venida de la admiración de Aira por Duchamp<sup>60</sup>. Especialmente, el rechazo al idealismo se esconde entre las líneas de la narración.

Para empezar, se analizan aquí dos elementos que, en la narración, se asocian de manera tácita a lo monstruoso: el azar y la repetición. Por un lado, se explora el azar como aquello que crea una interrupción en lo que se ha constituido como lo normativo o lo normal. La monstruosidad de Rugendas aparece, entonces, como aquello que ha sido

producto del azar y que interrumpe y desvía. De igual manera, el arte aparece afectado por el azar en dicha relación de repetición y discontinuidad. Particularmente, la discontinuidad dada por el accidente provoca el surgimiento de nuevos mecanismos de interpretación de la realidad por parte del protagonista y la creación de un nuevo procedimiento artístico. Esto lleva a analizar una afirmación que subyace en el relato y que hace parte de la influencia surrealista de Aira. Esta es, que el énfasis en el procedimiento pone al artista como foco central de la experiencia artística y no al resultado. Este hecho refuerza la presencia, en la narración, de una ritualidad corporal asociada con el arte. En segundo lugar, se analiza la transvaloración del arte que efectúa la novela a través de su concentración en la monstruosidad y en la desclasificación de la realidad. Para entender esta desclasificación operada por el relato, se parte del concepto de lo informe acuñado por Bataille.

En tercer lugar, se analiza el ya mencionado encuentro de Rugendas con los indígenas y la forma en que ellos interpretan su monstruosidad. Finalmente, se explora la manera como el protagonista, a partir de ese nuevo modo de concebir la realidad y el arte, incorpora elementos ficcionales en la escritura. La monstruosidad aparece como motor de una escritura que se transforma en ritual que habla del paso del cuerpo por el mundo.

### **3.1. Al encuentro de lo accidental**

El azar aparece en la novela como un elemento intrínseco tanto de la vida como del arte<sup>61</sup>. Es, además, un elemento que determina en gran parte la manera como se percibe el mundo. Una serie de sucesos accidentales determinan cambios en la historia familiar de los Rugendas. Es precisamente con el énfasis en dichos acontecimientos como se abre la novela.

El bisabuelo del protagonista inicia la dinastía de pintores en su familia. Tras perder la mano derecha en su juventud, queda incapacitado para continuar con una tradición familiar

ligada al oficio de la relojería, para el cual había sido entrenado desde la infancia. La mutilación no sólo marca un cambio de rumbo en el oficio (de la relojería a la representación pictórica de batallas); sino que desarrolla en él habilidades especiales en la mano izquierda, derivadas también de su formación como relojero. La saga de pintores bélicos continúa por dos generaciones más, hasta que la época en la que le toca vivir a Johan Moritz Rugendas, el protagonista, señala otro cambio. Es el azar de la historia general el que lo ubica en el “siglo de paz” [de Europa] en el que debió languidecer necesariamente la rama del oficio en que se había especializado la familia” (Aira, *Episodio* 8). A pesar de su formación inicial en un taller de pintura de guerra, el cambio histórico lo conduce a la pintura de la naturaleza, cuya demanda crece con el gusto por “lo exótico y lo lejano”. Su entusiasmo y calidad artística lo llevan a unirse a varias expediciones y a ser apreciado por personajes importantes, entre ellos el mismo Humboldt: “Humboldt tuvo la mayor admiración por el joven Rugendas, al que calificó de “creador y padre del arte de la presentación pictórica de la fisonomía de la naturaleza”” (Aira, *Episodio* 11).

El énfasis en el azar en la novela también aparece a través de la obsesión de Rugendas por pintar dos acontecimientos que no se pueden predecir. Como ya se ha indicado, por una parte, los terremotos que azotan a la región de Mendoza; por otra, los ataques indígenas que se daban sorpresivamente (los malones). Esta fascinación por situaciones que implican una alteración de un orden constituye el telón de fondo del accidente que sufre. El terremoto, los malones y el accidente implican un cambio radical en el curso normal de la vida. Es hacia esa radicalidad donde el texto se precipita.

La novela incorpora el azar y la repetición como mecanismos de creación artística; como se pudo observar en el capítulo I, estos temas son también relevantes en *Los pasos*

*perdidos* de Alejo Carpentier, en donde la fuerza de la repetición provoca un automatismo tanto en la vida como en el arte y en donde el azar se presenta como un elemento que habla profundamente de una temporalidad que surge en la presencia del cuerpo en el espacio. El azar en la novela de Aira es visto desde el poder que tiene para ejercer cambios en la percepción del mundo; la posibilidad de la repetición es apertura de un juego en que el artista pretende dejar un legado para que las futuras generaciones exploren su propia existencia a través del arte. Al respecto del azar en toda la obra de Aira, Graciela Speranza afirma:

Como en el arte de Cage y su mentor, Duchamp, el azar y la acción todo lo gobiernan en la literatura de Aira (“La palabra arte”, dijo Duchamp en términos etimológicos, “significa hacer, simplemente hacer”). El azar anula la composición y la disposición deliberada de los elementos, promueve un grado mayor de libertad para la conjunción sorpresiva dentro de una estructura o un proceso dado, y convierte al arte en una especie de bastidor arbitrario donde puede suceder lo inesperado. Como en la obra de Cage o Duchamp, las “operaciones al azar” intentan sortear las trampas del yo, las emociones y los hábitos, y superar al mismo tiempo las clásicas dicotomías occidentales (bien/mal, sensualidad/razón, sentido/ sinsentido) mediante la gracia generativa del accidente. (309)

Desde el inicio hay una tensión entre la fuerza de la repetición y el azar en el relato, este último marca un cambio en la primera. A Rugendas se le ve desde el principio del relato en una búsqueda de lo inesperado, tratando de provocar un cambio que se refleje en su arte, como desafiando al azar mismo: “... el objetivo secreto de su largo viaje [...] fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte” (Aira, *Episodio*

9). Como ya se ha indicado, la Argentina no estaba dentro de los planes de Humboldt por no pertenecer al trópico. Es decir que el elemento sorpresivo, lo que se sale de lo programático, hace parte ya del lugar que Rugendas escoge como destino.

En el mismo sentido de búsqueda de un cambio, el narrador cuenta cómo Rugendas y su compañero, Krause, viajan junto a una caravana de carretas gigantes que se desplazan a un ritmo extremadamente lento, llevando con ellas grandes cargas de diferentes objetos:

Rugendas sintió, y le comunicó a su amigo, una urgencia casi infantil por partir a su vez, en la estela anticipada de las carretas. Se le ocurría que sería como viajar en el tiempo: en el trayecto, hecho al paso rápido de sus caballos, alcanzarían carretas que habían partido en otras eras geológicas, quizás antes del inconcebible comienzo del universo (exageraba), y aún a ellas las pasarían, yendo hacia lo verdaderamente desconocido [...] 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. (Aira, *Episodio 24*)

Esta hipérbole, constituida por las carretas que viajan tan lento que ya han dejado de pertenecer al presente para dar cuenta de un pasado remoto, se conecta al discurso sobre la historia del arte que filtra toda la narración. Las carretas vendrían a constituir un pasado que se vuelve transitable gracias a la velocidad del caballo. Esta velocidad habla del presente del artista que le permite observar el pasado para superarlo e ir al encuentro de lo no explorado; aquello que “desa[fi]e a su lápiz” para crear “un nuevo procedimiento” artístico que sirva para interpretarlo. Es de nuevo lo inesperado, valga la paradoja, lo que se espera. Es decir que el azar juega aquí un papel importante.

Es esa búsqueda de “algo que desafiara a su lápiz” lo que también lleva a Rugendas, más adelante, a separarse del baqueano y de Krause. El baqueano les ha dicho que la pampa es más llana que el lugar en el que están (algo que parece imposible), Rugendas desea encontrarla. En su recorrido se ve atrapado en medio de una tormenta eléctrica que hace que su caballo lo arroje y quede colgando de un pie, siendo arrastrado durante largo tiempo. Como resultado de este accidente, su rostro y varios nervios quedan destrozados.

### **3.2. Repetición y discontinuidad**

El accidente ejerce un corte en un detalle que lo precede, una tendencia por parte de Rugendas a verlo todo desde un ciclo de repeticiones. Esta tendencia aparece en contraste con su anhelo de encontrar algo que lo sorprenda hasta el punto de modificar su arte. Antes del accidente Rugendas imagina que en el futuro podría volver a América: “Volvería a ver todo lo que ahora veía, a pronunciar todas las palabras que ahora pronunciaba, y a encontrar las caras sonrientes que estaba viendo, ni más jóvenes ni más viejas... Su imaginación de artista le hacía ver este segundo viaje como la otra ala de una gran mariposa” (Aira, *Episodio 25*). La repetición exacta de los hechos, como el narrador señala, sólo se puede realizar como ficción en la mente de Rugendas. Sin embargo, el accidente crea una situación radical que anula la imagen de aquel segundo viaje visto como “la otra ala de una gran mariposa”. Se presenta como una irrupción irónica en ese deseo de repetición de los hechos, ya que es su propio rostro, el modo como es percibido por los otros y el modo como él mismo percibe el mundo los que sufren un cambio extremo. La posibilidad de repetir el viaje se presenta como oportunidad para captar algo que merece ser transmitido. Es por eso que el narrador asegura: “...el viaje seguramente volvería a ser intentado, tarde o temprano.

Eso los inducía a ser muy cautos, y a la vez muy audaces; lo primero para no cometer algún error que hiciera imposible la repetición, lo segundo para que valiera la pena, como una aventura” (Aira, *Episodio 26*). Pero, como ya se ha dicho, el accidente trunca la repetición, es aquel error que no permite que se lleve a cabo. Esa fuerza irruptora del accidente en una cadena de repeticiones se puede apreciar en la siguiente cita: “En diez días estuvieron de regreso en Mendoza [...] iban en los mismos caballos, por el mismo camino, cruzaban las mismas carreteras, los acompañaba el mismo baqueano, el mismo cocinero. Lo único que había cambiado era la cara de Rugendas. Y la dirección” (Aira, *Episodio 40*). El accidente genera una fuerza opuesta en el relato. Es a partir de éste que la percepción de Rugendas frente al mundo sufre un cambio radical. La siguiente cita aparece como antelación de dicho proceso: “Cuando le sacaron los hilos con los que habían cosido la cara, los había sentido deslizarse con toda claridad. Y en su estado de semivigilia alterada sintió como si retiraran todos los hilos que habían movido a las marionetas de sus sentimientos, o de los gestos que los expresaban, lo que equivalía a lo mismo” (Aira, *Episodio 37*). Los sentimientos comparados con marionetas denotan una manipulación externa, ajena a su propio control. Es decir que la desaparición de los hilos implica la apropiación de lo que siente. Este cambio, por supuesto, implica un giro en la percepción del mundo. Irónicamente, Rugendas gana el control sobre sus sentimientos; sin embargo, pierde el dominio de los movimientos de su rostro.

Es después del accidente que la repetición adquiere un nuevo significado. Ante todas las alucinaciones provocadas por el opio suministrado para controlar el dolor, viene a su mente la concepción “budista” del universo:

Si era cierto, como decían los budistas, que todo lo existente, hasta una piedra o una hoja seca o un moscardón, había sido antes y volvería a ser después, que todo participaba de un gran ciclo de renacimientos, entonces todo era un hombre, un solo hombre en escalas de tiempo [...] Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento. (Aira, *Episodio 43*)

El hombre concebido como heterogéneo y multiforme, como el universo en sí mismo abre las posibilidades de su arte<sup>62</sup>. El narrador agrega que Rugendas descubre que “cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible<sup>63</sup>, en una equivalencia uno a uno” (Aira, *Episodio 44*). Antes del accidente, Rugendas se ciñe al procedimiento de la fisonomía, sólo repite fragmentos de la vegetación ateniéndose a datos científicos que prefiguran ciertas características. Con este nuevo descubrimiento, el arte abre interrogantes en las combinatorias que propone. La narración hace énfasis en ese carácter de apertura que tiene el arte a través de una frase del narrador: “recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo” (Aira, *Episodio 70*).<sup>64</sup> Esta repetición con mayúscula se refiere al uso de herramientas de creación heredadas por otros seres humanos a través del tiempo. El relato afirma que la repetición sólo se da “en el comienzo” porque, realmente, impulsa la aparición de lo nuevo; es decir que aquello que se repite crea necesariamente un desvío. De ahí la obsesión de Rugendas por crear un nuevo procedimiento artístico. Según él, éste impulsaría la experiencia creativa en las nuevas generaciones. Esta idea se prefigura en las primeras páginas del relato, cuando Krause y Rugendas encuentran una relación entre pintura e

historia. Rugendas llega a la conclusión de que lo que se debe transmitir de generación en generación es un conjunto de herramientas:

Rugendas [...] A título de hipótesis, proponía que el silencio de los relatos no implicaba pérdida alguna, en tanto la generación actual, o una futura, podía volver a experimentar esos mismos acontecimientos del pasado sin necesidad de que se los contaran [...] 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. Lo más valioso que hicieron los hombres, lo que valía la pena que volviera a suceder. Y la clave de esa herramienta era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso.

(Aira, *Episodio 26*)

El debate entonces se centra en cómo lograr dejar un legado para que las futuras generaciones puedan repetir ciertos gestos artísticos de una manera “espontánea”, como hechos por primera vez. Con respecto a este punto, dice Dublé<sup>65</sup>: “Lo importante en el arte es la ‘reinención’ del acontecer, los recursos artísticos con que esta misión se lleva a cabo. Esta idea es la que fundamenta el relato de César Aira, que ‘reinventa’ la historia del trágico accidente del pintor, construyendo un sentido que aproxima la obra y la figura del artista a las experiencias del arte contemporáneo” (269). El estilo es la clave de las herramientas que se transmiten a las generaciones futuras porque es lo que habla de una subjetividad, de una búsqueda personal que crea una ruptura en una cadena de repeticiones. Como afirma Mariano García en su análisis de la obra de Aira “La interrupción como parálisis es el punto de inflexión a partir del cual el artista hace su arte. Una serie resulta interrumpida para dar paso a otra” (82). Abrir el paso hacia otra serie de repeticiones es lo que el protagonista de

*Un episodio* espera hacer. Hacia el final del relato, el narrador asegura: “La repetición siempre es sólo la espera de la repetición, no la repetición misma” (Aira, *Episodio* 67). Pero no hay que perder de vista el hecho de que la repetición en la novela se refiere también a “la historia del arte” (Aira, *Episodio* 39). Entonces, es el anhelo del artista de que el gesto que crea a través de la obra de arte se repita en el futuro a lo que se le da importancia. Es la propia historicidad del artista la que aparece poniéndose en juego porque en aquel gesto se da algo de la existencia individual y que se espera sea comprendido/compartido por otro. Si se recuerda, tanto en *Los pasos perdidos* como en *Agua viva* aparece ese mismo anhelo por crear un puente entre los seres humanos. En el primer texto, se da a través del deseo del protagonista de llevar un mensaje de libertad “a un joven, en alguna parte” (Carpentier 233). En el segundo, la protagonista se pregunta si es “herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre” (Lispector 76). En los tres casos, hay un sentido de relevo, de una necesidad de que otro repita esa experiencia de formar nuevos significados frente al universo. A pesar de que la novela de Aira se centra en un aspecto técnico, como lo es el procedimiento, realmente remite a un sentido ritual dado por ese afán de repetición. En este sentido, el arte se ve en la novela de Aira desde la posibilidad de ejercer una influencia en las generaciones futuras, con lo que se superarían las barreras de la muerte y se impulsaría una búsqueda propia. Esta posibilidad no se efectúa en los museos; sino a través de otro artista, a través de la realización de una nueva obra que sigue los procedimientos heredados por otros y que va al encuentro de unos nuevos<sup>66</sup>. En las últimas páginas de la novela, frente a un Rugendas que no teme acercarse a los indígenas para dibujarlos, el narrador asegura:

Al fin de cuentas, ¿qué podía pasarle? Que lo mataran, nada más. Y eso era un detalle sin importancia. De hecho, cuando sus corresponsales vieran los cuadros resultantes, es

decir cuando su producción llegara a las galerías o museos europeos, con toda seguridad él ya habría muerto. El artista, en tanto artista, siempre podía estar muerto. Era un poco absurdo querer preservarlo [...] Rugendas podía decir como todos, y especialmente después de lo que le había pasado: “ya viví bastante”. Como el arte es eterno, no se pierde nada” (Aira, *Episodio 72*).

Estas frases aparecen de forma irónica dentro de una narración que privilegia en el arte el proceso sobre el resultado. Es decir, un arte que se centra en el artista y no en el espectador.

### **3.3. Proceso sobre resultado**

El arte centrado en el proceso y no en el resultado remite a las ideas de Aira sobre el arte: “el procedimiento establece una comunicación entre las artes, y yo diría que es la huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola, y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales” (“Nueva escritura” 3). A Rugendas se le ve meditando una y otra vez acerca del modo como una situación u otra afecta el procedimiento en sus pinturas. Esto hace que la narración se concentre, como se ha dicho, en el artista como eje central del arte; al respecto dice Aira (“Nueva escritura” 11):

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.

Es entonces al proceso<sup>67</sup> más que al resultado, en el arte, a lo que se le presta atención. Como ya se ha dicho, el relato formula la cuestión de la importancia de una espontaneidad en el arte que se vale de las herramientas heredadas por otros. Al respecto de las ideas de Aira sobre esto, afirma Mariano García: “La visión que pretende transmitirnos Aira del arte, y del procedimiento para hacer arte, radica en el reconocimiento al que se asocia la idea de una facilidad intrínseca. Se trata de la intuición de la facilidad que despierta en nosotros la sencillez de los *ready-made* de Duchamp, la sencillez, en suma, que proponen las vanguardias” (79).

El narrador de *Un episodio* sólo se refiere en una oportunidad al surrealismo; sin embargo, la atención constante en el procedimiento artístico crea un lazo importante con este movimiento. Para entender esta referencia establecida de forma sutil en el relato, es necesario observar lo que dice Aira en su ensayo sobre Alejandra Pizarnik: “Como en toda “escuela”, al menos en su fase militante, en el surrealismo el proceso fue preponderante. Las vanguardias fueron esencialmente recetas de “cómo hacerlo”; el único paradigma de calidad que importaba era la realización del proceso creador, ya que la calidad del resultado sólo podía darla el tiempo, que por definición quedaba en suspenso” (Aira, “Nueva escritura” 12). El “cómo hacerlo” conforma una preocupación constante en la novela, cuyo protagonista tiene la obsesión de crear un nuevo procedimiento artístico. Además, el problema de calidad también aparece en la narración. La historia nos lleva por un cambio de actitud de Rugendas, quien después del accidente pone en duda la importancia de la calidad en el arte.

En cuanto al procedimiento específicamente, es preciso volver al tema de la anhelada repetición del viaje, aquel que Rugendas imagina como “la otra ala de una gran mariposa” (*Episodio 25*). Se puede observar que todo viaje consiste en dar unos pasos para llegar a algún lado, es decir que subyace en él un procedimiento. En este caso, además, la experiencia del viaje se duplica al ser también experiencia artística, “viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda” (16) afirma el narrador. Visto en perspectiva, el anhelo de repetir el viaje remite al anhelo de crear un nuevo procedimiento. De este modo, el viaje, aquel creado por el arte, aspira a ser repetido por otros. Al hablar del cuidado que tienen Rugendas y Krause en su recorrido (para asegurarse de poder repetirlo en el futuro), asegura el narrador: “Era un delicado equilibrio, equivalente al procedimiento artístico que practicaban”. (26) La insignia del surrealismo basada en el procedimiento, entonces, filtra el relato constantemente. Hay que recordar que a esta altura del relato, antes del accidente, Rugendas practica el procedimiento de la fisonomía de la naturaleza con gran éxito. La mirada totalizadora de Humboldt se refleja en su adelantado pupilo:

La calidad de la obra de Rugendas no la reconocía solamente Krause. Lo bien que pintaba era evidente, sobre todo por la simplicidad que había logrado. La simplicidad lo envolvía todo en sus cuadros [...] Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisonomía. 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 dans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar la vajilla de porcelana de la manufacturera Sèvres. (15)

El éxito y la gran acogida que tiene su obra se basan en un sentido mercantilista, algo falta en la existencia de Rugendas. El pintor siempre está a la espera de algo que le dé un giro a su arte, algo que lo obligue a crear un nuevo procedimiento. Es a raíz del accidente que esto es posible. Como se ha indicado antes, el consumo de opioides y la alteración en su sistema nervioso hacen que su perspectiva frente al mundo cambie. A este último respecto, dice Efrén Ortiz:

El uso de narcóticos como la morfina afecta y define, a partir de ese instante, la visión y recreación de tipos, paisajes y acontecimientos en la obra del pintor viajero. La descripción deja de ser directa y cede su lugar a una evocación imprecisa, a trechos elusiva, como si se tratara de la versión oral del bosquejo. (90)

Se concuerda aquí con Ortiz en cuanto a que la narración apunta a bosquejar aquellas pinturas generadas después del accidente. Sin embargo, caracterizar las descripciones que se hacen a partir de ese momento como “imprecisas” y “elusivas” parece incorrecto. Éstas, por el contrario, mantienen una descripción detallada. Si hay un bosquejo de los cuadros a través de las palabras, éste se logra a través de la descripción del nuevo procedimiento. Rugendas no abandona el procedimiento de la fisionomía de la naturaleza, sino que a partir de éste, crea uno nuevo. Logra con esto llevar a cabo, de forma anticipada, lo que mucho más tarde harían las vanguardias que, en palabras de Aira, “son un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes” (“Nueva escritura” 2). El narrador explica con respecto a dicho cambio en el procedimiento:

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

*(Episodio 66)*

La mediación a la que se refiere la cita está dada por los conocimientos científicos con los que se aborda el paisaje en el procedimiento de la fisonomía de la naturaleza. La palabra fisonomía, si se atiende a la definición de cualquier diccionario, se define como “apariencia exterior de las cosas”. Esta es una apariencia que Humboldt limitó a ciertos rasgos. En cuanto a la vegetación, se afirma en el texto: “En la vegetación, Humboldt había reducido estas formas primarias a diecinueve; diecinueve tipos fisionómicos” (*Episodio 12*). Por el contrario, bajo el efecto del opio, las cosas cambian su apariencia en la percepción de Rugendas. Aquella “apariencia exterior de las cosas” deja de estar encasillada en los tipos predeterminados por Humboldt. Los rasgos de cada planta, de cada animal se muestran en su multiplicidad y un conocimiento surge. Dicho conocimiento se conecta con otro elemento que atraviesa el procedimiento de la fisonomía de la naturaleza, este es, la creencia en una totalidad. Al respecto, afirma Corbera:

[Humboldt] parece moverse en dos ámbitos independientes: el analítico-materialista, por el que avanza en el conocimiento de las leyes de la naturaleza y en la concatenación de los fenómenos, y el intuitivo-idealista, que le permite aproximarse a la idea de

naturaleza como totalidad. Una vía especulativa que en realidad no recorre gnoseológicamente. Parece como si en su caso fuese una cuestión de fe; creía irreflexivamente en esa naturaleza total y armónica como se cree en una deidad. (60)

La visión de una totalidad conformada por infinitas características le muestra a Rugendas aquello en lo que Humboldt creía; pero de lo que se alejaba progresivamente por la vía científica. Ya se había mencionado que la concepción budista del universo filtra el relato, reforzando la atención en el elemento de la repetición. Es dicho pensamiento, que viene de una nueva percepción del mundo, lo que lleva a que el narrador afirme:

Dado el tiempo suficiente, el universo entero se reintegraba en la forma de un hombre. Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento [...] con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado. Esta idea podía presidir una concepción totalmente distinta de la realidad. (*Episodio 44*)

El universo entero reintegrado en la forma de un hombre, implica la posibilidad, para ese hombre (para Rugendas) de aprehender el mundo desde la sensación de haberlo sido todo. Como se puede ver en la cita, el procedimiento se ve afectado por esta posibilidad. En este punto del relato, Rugendas ya ha descubierto que el procedimiento de la fisonomía de la naturaleza actúa a través de la repetición del mismo fragmento “cambiando apenas su ubicación en el cuadro” (*Episodio 39*). Es un procedimiento, entonces, que apunta a la homogeneidad. El giro hacia el nuevo procedimiento crea una ruptura, Rugendas descubre la posibilidad de salirse de la repetición del mismo fragmento para entrar al mundo de las transmutaciones, en el que “cada fragmento podía ser cualquier otro” (44). Así, el esbozo oral (Ortiz 90) da cuenta de una pintura que abandona la simplicidad y la fácil comprensión.

El hecho de que un fragmento pueda ser cualquier otro abre la posibilidad de construir una imagen monstruosa. Esta nueva manera de entender el arte para el protagonista constituye una revelación que sólo ha sido posible después del accidente: “Después de todo, el arte era su secreto. Él había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante. En el pago se sumaba todo, ¿por qué no iba a sumarse el accidente, y la transformación consiguiente? En el juego de las repeticiones, en la combinatoria, hasta él podía disimularse, y funcionar oculto como un avatar más del artista” (Aira, *Episodio* 39). El rostro desfragmentado, o mejor, reorganizado en una nueva combinatoria de fragmentos es la prueba de una realidad que se vale del azar para producir nuevas formas:

Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón, con las dos fosas a distinta altura, y desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera. (38)

### **3.4. Arte y monstruosidad**

La monstruosidad de Rugendas crea una relación entre arte y realidad dada por el cuerpo. Se presenta, además, como metáfora de la innovación artística que aparece en este proceso a través del relato. Esta metáfora se conecta con la manera en que Aira concibe el proceso de creación artística:

[...] en el mismo afán por denominar, que no encasillar, la obra de César Aira, proponemos una acepción que consideramos no se asocia directamente con la calidad y que además abreva del vocabulario airano: *literatura monstruosa*.

El monstruo no es sólo una presencia recurrente en las novelas de César Aira, sino que él mismo ha acuñado una definición: el monstruo como un ser único en su especie<sup>68</sup> (la característica de no tener semejantes es la condición de su monstruosidad). Literatura monstruosa, entonces. Producto de la creencia en que hay que privilegiar el acto de escritura sobre el resultado. Arte que no cree en la perfección ni en el canon.

(Díaz T. y Villalobos 166)

Esta metáfora de la innovación hecha monstruosidad se dirige hacia el procedimiento. Hablar de monstruosidad implica pensar en una(s) forma(s) que se ha(n) alterado. Es decir que remite a lo conocido, a lo que se ha instaurado en el cerebro como lo “normal”. De la misma manera, tanto la deformación del rostro de Rugendas, como la alteración del procedimiento humboldtiano implican una alteración de formas conocidas. Como se ha anotado, la deformidad de Rugendas tiene un efecto en el procedimiento. No es sólo el uso de opioides; sino la alteración en su sistema nervioso, lo que hace que produzca un nuevo tipo de pintura. Si se atiende al análisis hecho en la sección anterior, se puede afirmar que su obra adquiere características monstruosas que vienen de una percepción de la realidad que ha cambiado. De una realidad que desvela su secreto: ser puramente monstruosa; abundante en desviaciones que sofocan la norma.

Esta tendencia hacia lo monstruoso se prefigura en el relato incluso antes del accidente; y aparece a través de la incorporación de elementos que se salen de lo normativo. Específicamente, el narrador cuenta que Rugendas crea sus bocetos al óleo, lo que constituye una innovación:

Por esos años Rugendas había iniciado una práctica novedosa, la del boceto al óleo. Esto constituía una innovación que la historia del arte ha registrado como tal. Sólo unos

cincuenta años después los impresionistas lo practicarían de modo sistemático; en su momento, el joven artista alemán no tenía más antecedentes que algunos excéntricos ingleses, con Turner como modelo. Mal visto, se lo consideraba un procedimiento de chapucería. Y lo era, en buena medida, pero tenía como horizonte una transvaloración de la pintura. (Aira *Episodio* 18)

Lo extraño como elemento incorporado en el arte hace parte de la búsqueda personal del personaje. Su procedimiento es de “chapucería” porque se sale de lo normativo; pero es precisamente salirse de la norma lo que constituye la raíz de esta práctica. Como se puede ver en la cita, el narrador enfatiza en la “transvaloración” que esta técnica tiene como objetivo. La novela pone en perspectiva la actitud de Krause y de Rugendas; mostrando a un Krause que se limita a seguir el procedimiento humboldtiano. Para él, la técnica de Rugendas sólo conforma algo que no encaja con lo que se supone que deben hacer: “Krause no lo seguía por ese camino; se limitaba a contemplar la producción frenética de esos pequeños mamarrachos de pastosidad exagerada y colores ácidos discordantes” (18). Las palabras con las que Krause, a través del narrador, describe estas producciones de Rugendas se asocian a lo monstruoso: mamarracho, exagerado y discordante van en contra de unos parámetros de armonía que subyacen al procedimiento de la fisonomía de la naturaleza. Constituyen, además, elementos extraños que irrumpen en el campo perceptivo. Y no es que Krause no admire las pinturas de Rugendas, simplemente parece sólo admirar aquello que no se sale del procedimiento que practican. Hay en el relato una predisposición de Rugendas hacia lo extraño que le permite confrontarse tanto con su propia deformidad como con una realidad que se escapa al sistema de clasificaciones al que está acostumbrado. Ambos, rostro y percepción, entran ahora en un mundo que se sale de lo normativo, entran en el

mundo de lo monstruoso. Con respecto a esta incompatibilidad con lo clasificatorio, afirma Cohen: “This refusal to participate in the classificatory ‘order of things’ is true of monsters generally: they are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. And so the monster is dangerous, a form suspended between forms that threatens to smash distinctions” (6). El rostro deformado, aunque sin ser híbrido, da cuenta de algo que ha perdido los elementos que antes possibilitaban una clasificación. La percepción alterada, por su parte, produce híbridos que se escapan de aquella tendencia clasificatoria a la que Rugendas estaba acostumbrado. Orden y entropía se confrontan en un texto que parece conformar una especie de manifiesto artístico que se funda en la monstruosidad<sup>69</sup>.

La monstruosidad revela una realidad que siempre está sometida al azar y hace que la norma aparezca como artificio. Es símbolo del intento fallido del hombre por dominar una realidad que es entrópica. Rugendas, acostumbrado a clasificar, se enfrenta a la desclasificación de su propio rostro y de la realidad en general. Su arte da cuenta de dicha desclasificación a través de un giro en el procedimiento humboldtiano, el que lo ha llevado antes a crear en el contacto con diferentes lugares. Este giro en el procedimiento es entonces el resultado de una percepción que crea conexiones que antes no habría podido concebir. A pesar de que no hay descripciones precisas sobre las nuevas pinturas que crea Rugendas, se puede inferir que el nuevo procedimiento apunta a la hibridez recién hallada y a la no correspondencia uno a uno con la realidad. Además, es el mecanismo que le ayuda a mantenerse en pie en medio de un acontecimiento que a cualquier persona le acabaría la vida. Entender la realidad como heterogénea y mutable le ayuda a asimilar lo que ha pasado, le ayuda a comprender que todo hace parte del gran juego del azar.

Es entonces el propio cuerpo el que le ha posibilitado a Rugendas “conquist[ar] el secreto” (*Episodio* 39). El secreto, como él mismo afirma, es el arte. Sin embargo, este es un conocimiento que antes no poseía a pesar del excelente dominio de la pintura y de su éxito frente al público. Una relación profunda entre su cuerpo y las cosas que lo rodean se ha establecido. La transformación del cuerpo, en este caso, significa la apertura de otras posibilidades de percibir el mundo. De este modo, la antigua percepción aparece sólo como una manera de captar la realidad en medio de infinitos caminos para hacerlo. Una desclasificación de la realidad, entonces, se efectúa en el relato. Las formas conocidas se han alterado, se han combinado. Esto “presi[de] una concepción totalmente distinta de la realidad” (*Episodio* 44), en donde las formas del propio rostro han cambiado. La aparición de nuevas formas que irrumpen en la norma es un elemento constante en la obra de Aira. Speranza (297) nota la similitud de esta tendencia con el concepto de lo “informe”<sup>70</sup> acuñado por Bataille<sup>71</sup> en su *Diccionario crítico* y explica:

Lo *informe*<sup>72</sup> no es una cualidad, ni un motivo, ni un tema capaz de transformarse en símbolo, ni una unidad capaz de reducirse a un concepto, sino una operación que permite poner en marcha una desclasificación radical (*déclassement*), en su doble acepción de descenso y desorden taxonómico [...] tiene un carácter *heterogéneo*, central en el pensamiento crítico de Bataille, resistente a una representación homogénea del mundo<sup>73</sup>.

(31)

Cabe anotar que las biografías sobre Rugendas no se refieren de forma muy detallada al accidente. Pero es precisamente allí donde el relato crea un gesto. Habría que atender a las afirmaciones de Sandra Contreras en cuanto a que el realismo de Aira “se constituye como una, extraña por cierto, experimentación *con* la realidad, como la producción, si es que esto

es posible, de un efecto *en la realidad*” ( 32). En este caso, se agrega la apariencia monstruosa a un Rugendas real; del que se sabe, quedó sólo con una cicatriz en el rostro y con un tic<sup>74</sup>. La deformidad extrema de la cara del personaje puede estar conectada con el arte entendido como ruptura de un orden establecido<sup>75</sup>. No parece casualidad el hecho de que lo que aparece destruido es la “fisonomía”, cuando también se transforma el procedimiento del mismo nombre.

Esta aparición de formas que se escapan a la clasificación y a parámetros de armonía provoca, en el relato, el surgimiento de una duda en la mente de Rugendas. El pintor se pregunta si la preocupación por la calidad de sus pinturas le garantiza realmente producir un arte que lo satisfaga. Luego del accidente, Rugendas afirma haber encontrado el secreto del arte “aunque a un precio exorbitante” y agrega:

¿Por qué esa ansiedad por ser el mejor? ¿Por qué la única legitimación que se le ocurría era la calidad?<sup>76</sup> De hecho, no podía empezar siquiera a pensar en su trabajo si no era por la calidad. ¿No sería un error? ¿No sería una fantasía malsana? ¿Por qué no hacerlo como todo el mundo [...], es decir lo mejor posible, y poniendo el acento en otros elementos? (Aira, *Episodio* 39)

Esta cita puesta en perspectiva con el momento en el que le quitan los hilos de la cara durante la cirugía revela un zafarse de convenciones impuestas desde el exterior para producir un arte que habla de la conexión del propio cuerpo con el mundo. Esta es la misma idea que se encuentra tanto en *Los pasos perdidos* como en *Agua viva*. En *Un episodio*, la cara deformada da cuenta de una desclasificación. Los rasgos de Rugendas no corresponden ya con los parámetros de calidad (simetría, posición, función) que hacen que un rostro sea clasificado como humano<sup>77</sup>. Esta falta de “calidad” del rostro, se puede inferir,

crea una ruptura en lo que se consideraba como “modelo a seguir”. La forma ideal de la materia se derrumba, es desplazada por unas nuevas formas que están allí, haciendo parte de la existencia. La influencia de Bataille se nota en esta idea de la desclasificación que puebla el relato. Bois y Krauss afirman que lo informe es la más concreta manifestación del materialismo base en el pensamiento de Bataille y agregan: “[it] has the job of de-class(ify)ing, which is to say, simultaneously lowering and liberating from all ontological prisons, from any “*devoir être*” (role model). It is principally a matter of de-classing matter, of extracting it from the philosophical clutches of classical materialism, which is nothing but idealism in disguise” (53).

No parece casualidad el hecho de que las dudas sobre la calidad surjan después de que el narrador afirme que Rugendas ha “conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante” (*Episodio 39*). Rugendas se convierte en un monstruo y su arte adquiere la misma forma frenética de los gestos faciales que ahora no puede controlar “...los músculos, como el mismo Rugendas lo había intuido en su fantasía de los hilos, no respondían más a sus mandos; cada uno se movía por su cuenta. Y se movían mucho más de lo normal” (Aira, *Episodio 38*), “Estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo que cae sobre la pradera” (Aira, *Episodio 73*). Tanto el rostro como la percepción afectada develan la existencia de otras formas.

En este punto, es de utilidad tener en cuenta el concepto de “mutabilidad” que le sirve a San Agustín para explorar el tema de lo informe. Así lo exponen Crowley and Hegarty:

Augustine, the academic within him, wants to grasp the notion of formless matter and does so by moving from ‘ready-made shapes’ to the notion of mutability. Mutability is

understood as the way in which things ‘cease to be what they have been and begin to be what they have not been’. This shift from ontic fixity to metamorphic transition transposes formless matter into a principle of mutation; mutability marks the passage of time by informing those intermediate spaces that exist within forms, and between different forms, as change takes place. In this way mutability makes time manifest. (“Groundless” 20)

La confrontación entre aquellas “formas ya hechas” y la mutabilidad es evidente en *Un episodio*. Como se puede ver en la cita, San Agustín afirma que el tiempo se manifiesta en esta relación. Sin embargo, más que el tiempo, lo que aflora en *Un episodio* es la relación inextricable del cuerpo en el espacio. El rostro de Rugendas da cuenta, de manera extrema, de los cambios a los que el cuerpo se puede someter según los factores que lo rodeen. Estos factores muchas veces se salen del control humano y conforman accidentes que provocan cambios en las formas. Este cambio en la forma del rostro remite al cambio que se efectúa en el proceso de creación artística. El arte, según lo que postula el relato, se presenta como el escenario que hace posible manifestar dicho entrecruce entre formas hechas y mutabilidad. En este sentido, un procedimiento tendría valor sólo en la medida en que se enfrentara a una desviación. Dicha desviación está asociada a una manera particular en la que el cuerpo habita el mundo. Rugendas desvía el procedimiento humboldtiano como resultado de una nueva manera de percibir la realidad. En esta dinámica, la calidad pasa a un segundo plano; ya que es sólo la imperfección la que puede dar cuenta de una relación particular del artista en el espacio y de la fragilidad del concepto de orden. Esa despreocupación por la calidad manifestada por Rugendas es una característica del discurso del propio Aira, quien afirma acerca de la innovación:

Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar “lo malo”. Y es urgente. Es preciso poner manos a la obra ya mismo, a riesgo de quedar sepultados por la acumulación de lo bueno. Nos agitamos como energúmenos, como soldaditos de mercurio a las órdenes de generales locos y contradictorios. Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y nos repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible [...] A lo nuevo no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo. (“Innovación” 30)

No es casualidad, entonces, el hecho de que Aira haya escogido a un monstruo como protagonista de una novela que se centra en el proceso de creación artística. Lo monstruoso, dado a través del rostro de Rugendas, se incorpora en el relato como representación de lo defectuoso; como aquello que altera el orden al que se está habituado. Aparece como algo “multiforme, mutante, inasible, inconcebible” (Aira, “Innovación” 30). Acerca del rostro deforme, agrega el narrador: “Había una escalada: un temblor, un vaivén, se difundía de golpe, y en segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas ocres, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio” (Aira, *Episodio* 38). En el campo de percepción, aquella transformación constante se resiste a hacer aprehendida y; sin embargo, se convierte en foco de atención tanto para las otras personas, como para Rugendas. Él deseaba encontrar algo que significara “el reverso de su arte”, irónicamente, es su propio rostro lo que parece desafiarlo; de ahí que “cada vez que tomaba el lápiz, debía refrenar la tentación de dibujarse a sí mismo” (Aira, *Episodio* 43). Su cara no sólo aparece deformada;

sino, como ya se ha dicho, con un movimiento incontrolable de los músculos. Este hecho hace que las personas que lo rodean no se puedan acostumbrar a él: “Los Godoy no terminaban de acostumbrarse a él. Eso era un interesante llamado de atención para el futuro. Uno se acostumbraba a cualquier deformidad, hasta la más horrenda, pero cuando se le suma un movimiento incontrolable de los rasgos, un movimiento fluido y sin significado, el hábito se resiste a instalarse, comprensiblemente” (Aira, *Episodio* 44). En otro momento, el rostro deformado aparece ocupándolo todo: “La luz de la luna daba de lleno en la cara, que ahora parecía más grande y más terrible. La cara ocupaba los compartimentos de la noche. ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna?” (Aira, *Episodio* 70). En el relato, el rostro deforme simboliza la extrañeza que incorpora el arte en el campo de percepción. Es aquello que llama la atención, lo que no se puede dejar pasar por alto porque requiere que se creen nuevos mecanismos de interpretación: “el monstruo es [...] un signo que hay que interpretar, al igual que las mentiras de la ficción deben ser interpretadas para encontrar sus verdades universales ocultas, en la fórmula aristotélica [...] Envuelto en misterio [...] el monstruo activa violentamente los mecanismos de la interpretación” (Miñana 207). En el mismo sentido, Cohen afirma: “[...] the monster resists any classification built on hierarchy or a merely binary opposition, demanding instead a ‘system’ allowing poliphony, mixed response [...] and resistance to integration—allowing what Hogle has called with a wonderful pun ‘a deeper play of differences, a nonbinary polymorphism at the ‘base’ of human nature” (7). El discurso se mueve constantemente entre descripciones asociadas al rostro de Rugendas y los procesos de creación artística, lo que crea una conexión entre ambos. De este modo, aquel “movimiento incontrolable de los rasgos” puede estar haciendo referencia al estilo; aquello que surge de forma incontrolable en la obra de

arte y que causa una incomprensión en el receptor, hay que insistir en la afirmación de Aira de que “El salto a lo incomprensible es el salto hacia lo real” (“Innovación” 31). Y es que el estilo habla del propio sujeto, de ciertos rasgos que surgen de un ser humano que es único e irrepetible. El rostro deformado de Rugendas lleva al extremo esa irrepetibilidad, es “único en su especie”; como lo es, parafraseando a Aira, lo nuevo que se halla al ir en búsqueda de lo malo.

Es a esa relación con lo irrepetible a la que los indígenas del malón se enfrentan cuando Rugendas, el monstruo, se acerca a ellos sin temor alguno para pintarlos:

La borrachera y el sentimiento de culpa se les juntaron en un espanto único al ver ese rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara. Ni siquiera vieron lo que hacía: lo veían a él. Jamás podrían haber adivinado de dónde salía. ¿Cómo iban a saber que existía un procedimiento de representación fisionómica de la naturaleza, un mercado ávido de grabados exóticos, etcétera? Si ni siquiera sabían que existía el arte de la pintura; y no porque no lo tuvieran, sino porque lo tenían en la forma de un equivalente, cualquiera que fuese (no sabían cuál era). (*Episodio 73*)

Es ese equivalente del arte, que siempre tiene raíces míticas, lo que no los deja huir arrollados por el terror ni atacarlo. En la presencia de Rugendas no se enfrentan al hombre blanco (al enemigo); sino a un “ser único en su especie”. Continuando con las palabras de Miñana, se enfrentan a “un signo que hay que interpretar” (207). Y es que no es sólo el rostro deformado lo que quieren tratar de entender; sino también un mensaje cifrado en sus gestos:

...con los nervios de la cara todos cortados, la ‘orden de representación’ que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada

por decenas de malentendidos sinápticos. Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía... (*Episodio 73*)

Rugendas no lo sabe, pero ahí está, irrumpiendo en el campo de percepción de los indígenas<sup>78</sup>, obligándolos a hacer conexiones con su propia realidad para crear significados. Aunque la novela sólo da una pista muy sutil, no parece descabellado decir que los indígenas piensan que están en presencia del Guachu, dios del mal que creó al hombre con imperfecciones y que, desde las profundidades de la pampa, se esconde para destruirlos. Bajo los ojos del Guachu, los hombres son sólo monigotes, se arrepiente de su creación y por eso utiliza sus fuerzas para eliminarlos<sup>79</sup>. Esta conexión con el pensamiento indígena se remonta en el relato al momento en que Rugendas se accidenta en el caballo al cruzar sobre los cerros del Monigote: “La maraña de relámpagos en las nubes hacía y deshacía figuras de pesadilla. En ellas, por una fracción de segundo, creyó ver una cara horrenda. ¡El Monigote! El sonido ambiente ensordecía: ruido sobre ruido, trueno sobre trueno. La circunstancia era anormal en grado sumo” (*Episodio 33*). Y un poco más adelante, cuando es llevado a la casa de unos campesinos para que lo ayuden, el narrador afirma: “¿La venganza del Monigote? Quién sabe. El cuerpo es una cosa extraña, y cuando lo afecta un accidente donde actúan fuerzas no humanas, nunca se sabe cuál será el resultado” (35). Aquellas fuerzas “no humanas” son las que los indígenas le atribuyen al Guachu, quien seguramente es el mismo “Monigote”. Rugendas, pues, aparece ante los indígenas como aquella deidad que los ha creado imperfectos y que siempre trata de aniquilarlos. Esta es una deidad que los reproduce en el papel, como mostrándoles que él es su creador: “En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado. Empezaron a gemir las lechuzas en los bosques profundos, y los indios aterrorizados

quedaban fijados en remolinos de sangre y óptica. A la luz bailarina del fuego, sus rasgos dejaban de pertenecerles” (*Episodio 74*). Para los indígenas, la presencia del Guachu se revela en los gestos monstruosos y en los dibujos; finalmente la deidad (que sólo se mostraba a través de plagas, desastres y enfermedades) se hace presente: “Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo” (74). Así, la monstruosidad, ha irrumpido en el campo de percepción y ha activado mecanismos de interpretación.

### **3.5. Escritura y multiplicación del sujeto**

Si se recuerda, el pintor entra en un debate interno que tiene que ver con la calidad de la obra. Lo que no se ha dicho, sin embargo, es que Rugendas asegura que restarle importancia a la calidad en el arte tendría la ventaja de “permitirle ser artista de otras artes, si quería” (*Episodio 40*). Esto es precisamente lo que parece ocurrir. Antes ya se ha hecho énfasis en la frenética concentración de Rugendas en la pintura después de accidentarse. Otra actividad que ejerce con similar intención es la escritura. Se podría decir que este es otro arte que el protagonista empieza a explorar a partir de esa revelación.

El accidente implica un buscarse a sí mismo a través de la escritura: “Fueron unos días de concentración en sí mismo, y reflexión. Debía asimilar lo que había pasado, y tratar de encontrar un camino aceptable para el futuro [...] estaba la necesidad íntima de ponerse en claro consigo mismo, ante esta circunstancia, y no disponía de otro modo de hacerlo que el muy ejercitado de las cartas” (Aira, *Episodio 41*). El narrador habla del modo acelerado con el que Rugendas empieza a escribir durante estos días y afirma que, por eso, hay gran

cantidad de datos sobre el episodio del accidente, “no sólo de los hechos sino de sus repercusiones íntimas”<sup>80</sup> (41). La monstruosidad aparece como el motor de las múltiples cartas del protagonista. El rostro destruido hace que él, acostumbrado a observar el exterior, empiece a fijarse en la conexión inextricable de su propio rostro con el mundo<sup>81</sup>:

Como si lo hubiera previsto desde siempre, Rugendas se había ocupado de multiplicar convenientemente el número de sus correspondientes, y dispersarlos por el mundo. De modo que retomaba el trabajo de escribir bajo otros encabezamientos; entre sus interlocutores disponía de pintores fisionómicos y naturistas, de ganaderos, agricultores, periodistas, amas de casa, ricos coleccionistas, ascetas y hasta próceres. Cada uno regía una versión, y todas salían de él. Las variaciones giraban alrededor de una curiosa imposibilidad: ¿Cómo se podía transmitir la frase “soy un monstruo”? Estamparla en el papel era fácil. Pero transmitir su significado era muchísimo más difícil. (Aira, *Episodio* 42)

La monstruosidad provoca en Rugendas la creación de diversas versiones de sí mismo<sup>82</sup> a través de la escritura. El escribir se transforma en un ejercicio en el que para cada lector se construye una historia diferente<sup>83</sup>, basada cada una de ellas en la imposibilidad de explicar lo que es haberse convertido en monstruo. Esta imposibilidad viene, por un lado, de la desclasificación que implica la deformación; por el otro, del estado de mutabilidad en el que se encuentran sus sentidos. La heterogeneidad en las versiones del accidente es un intento por tratar de entender una vida que se ha dividido en dos debido a la transformación del propio rostro. La cara deformada aparece como fractura de la identidad, que se revela con mayor fuerza frente a los conocidos. Son sólo ellos los que podrían entender que la vida

del pintor ha cambiado radicalmente. Sin embargo, el relato parece afirmar que lo esencial de la transformación no puede ser transmitido; para captarlo hace falta ser el monstruo.

Además, vuelve a surgir el problema que se nota en la pintura, el descubrimiento de que “cada trazo no debe corresponder uno a uno con la realidad” (*Episodio 44*). Las versiones de la propia historia se multiplican<sup>84</sup> y crean ficciones a través del lenguaje. Una prueba de dicha ficcionalización es que el narrador asegura que Rugendas usa a Krause, en sus cartas, para mostrar sentimientos propios que no quiere revelar:

Rugendas había mencionado repetidamente que lo encontraba preocupado (en la descripción epistolar de su propio estado, Rugendas hacía de Krause un elemento retórico más, un “color” más: los sentimientos que le prestaba, y a veces le inventaba, servían para decir cosas sobre sí mismo que la delicadeza o la vergüenza le impedían decir en primera persona [...]). (Aira, *Episodio 5*)

Además, esta nueva relación con el lenguaje hace que venga a la mente del pintor, de manera obsesiva, un evento de su pasado conectado a la escritura. Cuenta el narrador que el libro de Rugendas, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, fue escrito realmente por otro, un periodista y crítico de arte francés, y agrega:

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? [...] El texto había parecido un acompañamiento de las imágenes; pero lo que no había visto entonces, y empezaba a ver ahora, era que por considerarlo un acompañamiento, o un complemento, lo estaba separando de la parte “gráfica”. Y la verdad, tal como ahora se le aparecía, era que todo formaba parte de lo mismo. (Aira, *Episodio 45*)

La escritura entonces se convierte en un modo de búsqueda existencial; pero esto ocurre sólo a partir del infortunado episodio. Como se puede apreciar en la cita, la escritura, antes del accidente, sólo se ve como algo accesorio. Después de éste, el escribir se transforma en una necesidad tan fuerte como lo es la pintura<sup>85</sup>; se presenta como algo que va ligado a lo más profundo de la propia experiencia en el mundo. Es por eso que, para Rugendas, el hecho de aparecer como autor de un texto que no escribió le parezca ahora una falta grave. El “todo formaba parte de lo mismo” de la cita anterior debe leerse en el sentido de la formación de significados sobre la propia existencia a través del arte. De esta forma, la creación artística se ve como una red de sentidos. Más adelante, afirma el narrador “No había datos inconexos. El orden ya estaba implícito en la revelación fenoménica del mundo, el orden del discurso conformaba las cosas mismas. Y en ese orden participaba su actual estado, del que en consecuencia era necesario examinar el aparente caos visionario o maniático y reducirlo a sus formas de razón” (Aira, *Episodio* 46). El discurso, entonces, funciona para él como una manera de reconstruirse desde la desfragmentación que le ha ocurrido no sólo a su rostro; sino también a su mente. El arte se convierte en una forma de superar la calamidad, de habitar mundos posibles en donde la existencia adquiere nuevos significados. Después del accidente, en esa falta de correspondencia uno a uno con la realidad, las cartas se empiezan a llenar de la ficcionalidad recién encontrada:

La leyenda, basada en ciertas imprecisiones de las cartas de estas semanas, quiere que Rugendas haya llegado muy al sur, hasta regiones no holladas todavía por el hombre blanco [...] Los apuntes del natural que llevan estas fechas abonan el mito [...] Para que hubiera sucedido así, Rugendas debería haberse transportado por los aires, como un

Inmortal, de lo conocido a lo desconocido. Psíquicamente lo hacía todo el tiempo”<sup>86</sup>  
(Aira, *Episodio 47*)

Las imprecisiones de las cartas se suman a las versiones multiplicadas de la historia del accidente y se fusionan con las pinturas. Esto aporta a una ficcionalidad que consiste, como se ve en la cita, en transportarse “de lo conocido a lo desconocido”.

Ahora bien, en un principio el narrador ha declarado: “Al escribir, pretendía lograr una sinceridad absoluta. El razonamiento era éste: si daba el mismo trabajo, en principio, decir la verdad y mentir, ¿por qué no decir la verdad, sin blancos ni ambigüedades? Aunque más no fuera como un experimento” (Aira, *Episodio 44*). Lo que lleva a afirmar que la verdad, en el relato, adquiere una forma heterogénea, es aquella que se persigue a través del arte. La búsqueda de la verdad, de reencontrarse a sí mismo a través de la escritura, ha llevado a Rugendas a operar una serie de transmutaciones, a crear un mundo ficcional. Él funciona “oculto como un avatar más del artista” (Aira, *Episodio 39*).

Entonces, tanto escritura como pintura aparecen en la narración como expresión de la experiencia del sujeto en el mundo, como un modo de acceder a una forma de conocimiento que nace de esa relación. En cuanto a la pintura, es en esa falta de correspondencia uno a uno con la realidad, en la ruptura del procedimiento humboldtiano<sup>87</sup>, en donde Rugendas encuentra un saber que antes desconocía. La percepción directa es lo que se descarta en dicho procedimiento; pero es precisamente ésta la que se volverá núcleo productor de sus cuadros y de sus cartas. De este modo, lo que prima es la propia existencia en relación con las cosas del mundo. En donde todo se llena de significados. Eso es lo que cuenta el narrador: “[...] en su diálogo silencioso con su propia alteración (de apariencia y perspectiva) veía las cosas, no importaba cuáles fueran, y las encontraba dotadas de “ser”

[...] Se dirá que esos momentos alterados no representan el verdadero yo. ¿Y con eso qué? ¡Había que aprovecharlos! En ese momento, el pintor era feliz” (Aira, *Episodio* 65). El relato, como su título lo indica, se concentra en “un episodio del pintor”. Este episodio es el accidente; pero más específicamente se concentra en el cambio perceptivo que se da por una combinación entre la alteración del sistema nervioso y el consumo de morfina<sup>88</sup>. La fatalidad del accidente queda desplazada para hacer énfasis en esa conexión especial que hay entre el artista y el mundo y que aparece en la obra como un nuevo lenguaje; o, en palabras de Aira “el mundo entendido como un lenguaje” (Aira, “Nueva escritura” 5).

## Notas

---

<sup>1</sup> La manera en que se aborda este tema responde en parte a un llamado del mismo González Echeverría, “The tradition based on exploring the question of Latin American identity had to be subverted. Better yet, it had to be placed in a perspective that would allow it to subvert itself” (20).

<sup>2</sup> Transcribo sus palabras exactas: “I can only hope that men of the new generation may be moved by this book to devote themselves to techniques instead of lyrics, the sea instead of the paint-brush, and politics instead of epistemology. Better they could not do” (Spengler 41).

<sup>3</sup> La siguiente cita contiene esta idea de Spengler:

Before my eyes there seems to emerge, as a vision, a hitherto unimagined mode of superlative historical research that is truly Western, necessarily alien to the Classical and

---

to every other soul but ours –a comprehensive Physiognomic of all existence, a morphology of becoming for *all* humanity that drives onward to the highest and last ideas; a duty of penetrating the world-feeling not only of our proper soul but of all souls whatsoever that have contained grand possibilities and have expressed them in the field of actuality as grand Cultures. This philosophic view –to which we and we alone are entitled in virtue of our analytical mathematic, our contrapuntual music and our perspective painting –in that its scope far transcends the scheme of the systematist, presupposes the eye of an artist, and of an artist who can feel the whole sensible and apprehensible environment dissolve into a deep infinity of mysterious relationships (159)

<sup>4</sup> Concebir la historia universal, según Spengler, es algo exclusivo del hombre occidental, el entendimiento del curso de las “grandes culturas”, que han terminado en guerras sangrientas, se convierte en excusa para mostrar como inevitable un expansionismo violento al que, de un modo u otro hay que adherirse. Según el autor, en esta etapa no se puede esperar tener libertad:

Up to now everyone has been at liberty to hope what he pleased about future. Where there are no facts, sentiment rules. But henceforward it will be every man’s business to inform himself of what *can* happen and therefore of what with the unalterable necessity of destiny and irrespective of personal ideals, hopes or desires, *will* happen. When we use the risky word “freedom” we shall mean freedom to do, not this or that, but the necessary or nothing (...). It will not be –already it is not– permissible to defy clear historical experience and to expect, merely because we hope, that this will spring or that will flourish. (Spengler 39)

---

<sup>5</sup> Al respecto, Velayos afirma:

El protagonista, desde las primeras páginas, recuerda con amargura su atormentado paso por una gran guerra que había venido a interrumpir, en su juventud, la composición de una cantata (...) Había sido alistado y conducido a los frentes de Europa, donde en los últimos tiempos de la contienda había servido como intérprete militar (...) Las alusiones a la Segunda Guerra Mundial no pueden ser más explícitas.  
(39)

<sup>6</sup> Esta escena coincide con algo que aparecerá años más tarde en la novela del británico Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (1962).

<sup>7</sup> Aunque sin conectar sus ideas al existencialismo, Ambrosio Fonet (71) hace una afirmación con respecto a una lucha común en la obra de Carpentier:

...su conciencia política –formada en los años de la lucha antimperialista contra la dictadura de Machado– lo llevaba a añadir a esa cosmovisión poética un elemento revolucionario. La profunda convicción de que el hombre tiene una misión transformadora –‘mejorar lo que es’-, y que por ello se impone a sí mismo tareas que dan la medida de su grandeza e integridad. A través de esa praxis surge en cada nuevo Sísifo la visión de una sociedad mejor, de un mundo hecho a la medida de sus aspiraciones y necesidades

<sup>8</sup> Con respecto al dinero, afirma el autor, “What is the hall-mark of a politic of Civilization to-day, in contrast to a politic of Culture yesterday? It is, for the Classical rhetoric, and for the Western journalism, both serving that abstract which represents the

---

power of Civilization –*money*. It is the money-spirit which penetrates unremarked the historical forms of the people’s existence.” (Spengler 34)

<sup>9</sup> Para esbozar en qué consiste dicha automatización del comportamiento, vale la pena tener en cuenta lo que Velayos (136) afirma.: “Las leyes de la gran Metrópoli, el ritmo que impone el existir humano –tal como se refleja en la novela– frecuentemente resultan incompatibles con los sentimientos e inclinaciones más naturales del individuo, con sus apetencias más íntimas y, por consiguiente, no responden en absoluto a sus necesidades”.

<sup>10</sup> No es desconocido el hecho de que esto se conecta a un dato biográfico de Carpentier, ya que trabajó hacia 1946, por varios años, en una estación de radio en Venezuela que luego se convertiría en la empresa publicitaria Publicidad Ars. Autores como Klaus Müller-Berg (*A.C. Autor y obra* 20) y Óscar Velayos Zurdo (88) mencionan este aspecto en su recuento de la vida del autor.

<sup>11</sup> Con respecto a este aspecto, afirma Oscar Velayos (39):

El escenario, al comienzo del relato, es una Gran Urbe norteamericana. El musicólogo [...]– hace aquí un recuento de las lacras que desmedran eso que hemos venido en llamar Progreso –las esclavitudes, el miedo, el vacío del hombre moderno, preso en las redes de la automatización, del desarrollo tecnológico– mostrándonos además la sensación de impotencia, el desaliento que embarga en este ámbito a tantos intelectuales... De ahí derivan las generalizadas ansias de evasión que se respiran en la ciudad, polo opuesto a la vida natural y libre que después encontraremos en la selva.

<sup>12</sup> En el mismo sentido, González Echevarría afirma: “Una vez más, como ocurre con tanta frecuencia en *Los pasos perdidos*, se sugiere que toda manifestación, que todo incidente, cosa o persona remite a un arquetipo. La teatralidad de su nombre crea en el caso

---

de Ruth (...) la posibilidad de la regresión infinita de las copias, de representaciones sin realidad inicial que reflejar...” (En Carpentier *Pasos perdidos*. Cátedra. 68).

<sup>13</sup> Estas palabras del Eclesiastés, a pesar de hablar de unos ciclos que se repiten una y otra vez, aparecen en el relato contradiciendo de algún modo las ideas de Spengler en cuanto a que, el último, asegura que el hombre occidental está capacitado tanto para conservar la memoria de los hechos pasados, como para saber lo que sucederá en el futuro. El Eclesiastés niega esta posibilidad:

No hay memoria de las cosas primeras  
ni tampoco de las postreras que sucederán;  
no habrá memoria de ellas  
entre los que vendrán después. (Eclesiastés 1:1-2)

<sup>14</sup> Spengler recurre a Euclides en este esquema debido a la importancia de la percepción en su modelo geométrico.

<sup>15</sup> cf. López-Baralt (76) compara varios elementos de tipo etnográfico presentes tanto en *Los pasos perdidos* como en *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss. Con respecto a la relación del hombre occidental frente al otro, la autora asegura:

Más allá del problema de posibles influencias entre uno y otro autor, interesa aquí la terrible puesta en duda de la antropología occidental, condenada a la esterilidad por su etnocentrismo, que subyace al fracaso del viaje en ambos textos. Lo que pierde los pasos de ambos protagonistas es precisamente el hecho de que ninguno de los dos abriera un espacio para la voz del otro. No encontraron al otro porque no lo escucharon. Porque sin llegar a aquel caso límite de la falta de competencia lingüística de Lévi-Strauss ante los

---

Mundé, o del narrador de *Los pasos perdidos* ante el nativo de la selva (...), está el silenciamiento voluntario del otro con el que sí se comparte el lenguaje.

<sup>16</sup> Al respecto, dice Lévi-Strauss:

It is therefore better, instead of contrasting magic and science, to compare them as two parallel modes of acquiring knowledge. Their theoretical and practical results differ in value, for it is true that science is more successful than magic from this point of view, although magic foreshadows science in that it is sometimes also successful. Both science and magic however require the same sort of mental operations and they differ not so much in kind as in the different types of phenomena to which they are applied. (13)

<sup>17</sup> A este respecto, es necesario por lo menos mencionar la importancia de Maurice Merleau-Ponty, no porque sin sus explicaciones no se pueda acceder al sentido del relato; sino más bien porque proporciona argumentos que ayudan a ver cómo la narración plantea la artificialidad de aquel Tiempo construido por el pensamiento occidental tradicional y, por ende, la artificialidad que hay en la afirmación de que el hombre occidental posee una forma de entendimiento superior:

[...] no hay acontecimientos sin un alguien al que ocurren y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos. El tiempo supone una visión, un punto de vista, sobre el tiempo. No es, pues, una corriente, no es una sustancia que fluye. Si esta metáfora pudo conservarse desde Heráclito hasta nuestros días es porque, en la corriente, ubicamos subrepticamente un testigo de su curso [...] El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de *mi* relación con las cosas [...] Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo. A menudo se dice que, en las mismas cosas, el futuro todavía no es, el pasado ya no es, y el

---

presente, en rigor, no es más que un límite, de modo que el tiempo se desmorona. (Merleau-Ponty 419, 420)

<sup>18</sup> Con respecto a la importancia de la historia personal en el relato, Velayos (38) afirma: “No se describen aquí, como en *El reino de este mundo*, grandes movimientos colectivos, hechos trascendentales [...] Se analiza, por el contrario, la crisis espiritual de un musicólogo, personaje muy representativo –eso sí– del sentir de muchos intelectuales de nuestro tiempo”.

<sup>19</sup> Hay una decepción del protagonista frente al conocimiento y al arte que se da desde el principio de la narración. Ésta aparece filtrada por una autorreflexividad impulsada por su experiencia en la selva. Ya en la escena de la proyección de su video habla del fastidio que de repente le producen las conversaciones de sus amigos centradas en el arte. Luego, en Los Altos, frente a la escena en la que entabla diálogo con tres jóvenes artistas locales, quienes hablan con entusiasmo acerca de la cultura europea, afirma, “Yo percibía esta noche, al mirarlos, cuánto daño me hiciera un temprano desarraigo de este medio que había sido el mío hasta la adolescencia” (Carpentier 74) y augura su caída en las redes del conocimiento occidental que tanto admiran:

En esa red caerían pronto los jóvenes Reyes Magos, guiados por la estrella encendida sobre el gran pesebre de Saint-Germain-des-Prés. Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte. Algún maestro de delirios les haría abrazar el culto de un Dionisos, “dios del éxtasis y del espanto, de la salvajada y la liberación; dios loco cuya sola aparición pone a los seres vivos en estado de delirio”, aunque sin decirles que el invocador de ese Dionisos, el oficial Nietzsche, se hubiera

---

hecho retratar cierta vez luciendo el uniforme de la Reichswher, con un sable en la mano y el casco puesto [...] como agorera prefiguración del dios del espanto que habría de desatarse, en realidad, sobre la Europa de cierta *Novena Sinfonía*. (Carpentier 73)

<sup>20</sup> Con respecto a lo mítico como necesidad esencialmente humana que se desprende de la obra de Carpentier, Velayos dice: “Los mitos que nos ocupan tienen su raíz en la necesidad, esencial en el hombre de soñar; en un anhelo constantemente sentido por la humanidad, de forjarse un destino más perfecto, de llegar más allá de lo que constituye su heredad” (99).

<sup>21</sup> Karen Taylor hace énfasis en la influencia de los rituales funerarios en la creación del *Treno*: “Algo de esa fuerte emoción que el protagonista comprueba en otros, y que él experimenta en esas ceremonias fúnebres, reaparecerá en la queja de Elpenor y en el canto de Anticleia, madre de Ulises, en el *Treno*. Además, los modos expresivos de Rosario, de sus hermanas y del hechicero indio sugieren al compositor ciertos recursos musicales” (146).

<sup>22</sup> Zulma Palermo observa que, al regresar a la ciudad, el personaje siente con mayor fuerza la diferencia entre la manera en que se efectúan las ceremonias en ambos lugares: “[...] toda esta dimensión humana descubierta por el protagonista se va a ver fuertemente contrastada cuando, a su regreso a la civilización, analiza críticamente los ritos a los que se aboca el hombre contemporáneo, ritos dibujados como una deformación de las auténticas manifestaciones rituales de los mitos vivientes en las comunidades primitivas” (104).

<sup>23</sup> La frase es de la obra *Prometeo libre*, acto I, de Percy Bysshe Shelley (101). Es pronunciada por la Tierra y dirigida a Prometeo.

---

<sup>24</sup> Al inicio del relato, cuando asiste a un concierto, dice:

Siempre que yo veía colocarse los instrumentos de una orquesta sinfónica tras de sus atriles, sentía una aguda expectación del instante en que el tiempo dejara de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana [...] bajo las carátulas de las particellas se estampaban en signos los mandatos de hombres que aun muertos, yacentes bajo mausoleos pomposos o de huesos perdidos en el sórdido desorden de la fosa común, conservaban derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro. Ocurría a veces –pensaba yo– que esos póstumos poderes sufrieran alguna merma o, por el contrario, se acrecieran en virtud de la mayor demanda de una generación. (Carpentier 18)

<sup>25</sup> Al hablar de *La Odisea* como fuente para la composición del *Treno*, Palermo (117) asegura:

Nace entonces el deseo de creación, de una creación nueva y distinta que aproxime al hombre a la Verdad, por el camino del arte. En oposición a la Novena Sinfonía, la creación del *Treno* implica la liberación de las formas impuestas por la cultura a través de la cual el hombre cree conocerlo todo, sin darse cuenta de que es una forma de categorizar la realidad mediante la cual solo cree conocerla. Por ello encuentra en el libro de Homero, –otra prolongación de las más viejas y auténticas formas de aproximación a la Verdad– el símbolo primordial para su creación [...] La Música asume aquí el poder de la palabra de los orígenes, la palabra conjuradora, capaz de aproximar a la realidad los espacios desconocidos, por una función mágica que es, al mismo tiempo, religiosa.

---

<sup>26</sup> Lévi-Strauss (16) afirma que sería más acertado hablar de un modo de conocimiento “previo”; en vez de “primitivo”.

<sup>27</sup> Con respecto al peso de la tradición en la actitud del protagonista, afirma Velayos:

La evasión es posible, el hombre puede escapar a su época, pero sólo temporalmente. Tal es la moraleja que parece desprenderse de esta novela. Cada individuo, máxime si es artista, es hijo de su tiempo; está ligado, aunque no sea consciente de ello, al aire que ha respirado desde niño, se ha adaptado a unas pautas de conducta, a un determinado estilo de vida que impone unas exigencias. (135)

<sup>28</sup> En este sentido, el interés es poético, la palabra está asociada con la expresión íntima del ser. Esta necesidad de nombrar se puede notar también en lo que dice frente a los parajes que asocia con la prehistoria:

[...] sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por las Palabras –obra, tal vez, de dioses anteriores a nuestros dioses, dioses a prueba, inhábiles en crear, ignorados porque jamás fueron nombrados, porque no cobraron contorno en las bocas de los hombres... (Carpentier 203)

Hay una melancolía en este pasaje por aquello que no existe; o deja de existir sin la palabra. El creador sólo existe si se nombra; de este modo, en la escritura encuentra el modo de ser nombrado una y otra vez por el lector. Del mismo modo, el mundo que ha creado a través del relato tiene la posibilidad de reaparecer, de recrearse por las “Palabras”. Como parte de este mundo, el protagonista nombra a las hojas y con ello se abren las posibilidades

---

de que su existencia perdure a través del tiempo. Esto se puede leer como metáfora del renacimiento que produce el texto.

<sup>29</sup> Con respecto a esta noción de “palabra célula”, Suzana Poujol dice: “El protagonista llega a la noción de esta palabra-célula como germen ya dado en la Naturaleza, de modo que el Arte se inserta en la categoría del mito, porque esa Naturaleza está más allá de lo contingente. Y en este momento se revela con meridiana claridad la concepción del mito que posee Carpentier: sobrepasando sus antiguos caracteres de atemporalidad y aespacialidad, aflora también en la Historia. (147)

<sup>30</sup> La frase es dicha por Prometeo, en *Prometeo libre*, acto I, de Percy Bysshe Shelley (100).

<sup>31</sup> Con respecto al relato visto en perspectiva frente a la tradición literaria latinoamericana, González Echavarría (162) afirma: “The war of time is waged in the act of writing, and the only mythic figure that can emerge is that of the modern writer, who is by definition the undoer of myths, including his own. In undertaking self-desmystification, Carpentier subjects the bulk of Latin American literary tradition to its most serious challenge. If the steps leading to its origins indeed are lost, the novel presents itself not as a keeper of the tradition, but as a new beginning.”

<sup>32</sup> Nádía Gotlib (410) cita las palabras de Lispector con respecto al proceso de edición de *Água viva*: “Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando — cortando e torturando — durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... [...] Era *Objeto gritante*, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte”.

---

<sup>33</sup> Al respecto de ese hallazgo de la libertad, afirma Fernández-Lamarque: “Este ‘yo’ narrativo sin ataduras estilísticas encuentra un punto de escape hacia la búsqueda de libertad en el cuerpo de la escritura. La búsqueda de libertad y su hallazgo está relacionada con la forma en que el poder se maneja y la relación dialéctica entre el poder, sus límites y la opción de libertarse de cada ser” (134).

<sup>34</sup> Doreley C. Coll ve un carácter andrógino en la obra de Lispector que niega la concentración en el cuerpo femenino que hago evidente en esta investigación. Con respecto a *Água viva*, afirma:

Considero que *Água viva* finaliza una etapa en la obra de creación de su autora al sobreponer una economía de lo andrógino al impase binarista del lenguaje planteado por las teóricas anglo-norteamericanas y francesas [...] No se encuentran en *Água viva* las características de Lispector que la vinculaban al Feminismo de la Diferencia: una única valoración del cuerpo femenino como herramienta para alcanzar el conocimiento, una madre nutriente universal presente en el proceso creativo femenino, un rechazo del erotismo falocéntrico, un sustituir y narrar el deseo de la hembra de la especie (200, 202)

Exceptuando una única alusión al erotismo falocéntrico: “os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade” (26), estas características que Coll niega en *Água viva* sí se encuentran en el texto.

<sup>35</sup> Al hablar sobre la transgresión de las leyes en *Água viva*, Cixous (11) afirma: “In a story like Kafka’s “Vor dem Gesetz” (Before the Law), it is enunciated ‘You will not go through.’ Because if by chance one does, one will discover that the law does not exist. To

---

protect it, one has to do everything so that the law will be respected. In other words, one has to remain in front of the word, so that the word dictates the law.”

<sup>36</sup> Fitz (*Sexuality* 123) explica que autores como Daphne Patai y Carol Arbruster dudaron que haya algún tipo de mensaje sociopolítico en *Água viva* y agrega: “the voices in *The Stream of Life* [...] is not a ‘fixture’ in the external world but the nature of language itself, language being the most ‘specifically human’ of all our attributes as well as the one that most profoundly, elusively, and mysteriously leads us to an endlessly evolving ‘confrontation with one’s fellow human being, with all that this implies of uncertainty and change’.” En esta investigación se concuerda con Fitz en este aspecto; sin embargo, hay que insistir en el hecho de que el texto favorece explícitamente a lo marginal y a lo prohibido. En este sentido hay una ruptura política no vista por las autoras.

<sup>37</sup> Claudio Dias hace una comparación detallada entre Lispector y Nietzsche. En cuanto a la influencia de Nietzsche en Lispector, afirma:

A dificuldade maior de propor Nietzsche e Clarice como um par seria, portanto, a inexistência de qualquer anotação no inventário de sus arquivos que possa orientar essa leitura comparada. Mais do que propriamente um impedimento, essa dificuldade pode ser tomada, entretanto, também como um estímulo. Não acredito, porém, que possa haver qualquer dúvida quanto ao fato de ter havido uma intensa leitura de Nietzsche por parte de Clarice e que impressiona pela precocidade e lucidez que a impulsiona no caminho até si mesma. (40)

Y más adelante dice:

Reconhecido como influência dinâmica, esse diálogo se percebe tanto no bojo quanto na superfície de seus textos. Ele é evidente nos paradigmas apolíneo e dionisíaco, nas ideias

---

de “vontade de poder”, no pôr-se abertamente além do bem e do mal, nos seus declarados imoralismo e irracionalismo, bem como numa mesma “razão do corpo”. (42)

<sup>38</sup> Gloria de Sá (158) observa la ritualidad presente en *Água Viva*, para lo cual toma algunos planteamientos de Sant’Anna: “Se a escritura é epifânica, a escrita é um rito que se cumpre como forma de 'submissão ao processo'. Enquanto rito, 'essa narrativa epifânica se repete a si mesma, repetindo seus mesmos lugares, com a quase rigidez do rito sempre velho e novo, como a guiar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo enfatizando sua insuperável circularidade’ ”

<sup>39</sup> Con respecto a esto, afirma Cechinel (37):

[...] longe de um uso inaugural que poderia convertê-la em objeto concreto e de fácil apreensão, a palavra se revela contaminada de um percurso histórico que a institucionaliza e espalha rastros indesejados no instante de sua enunciação [...] Curiosamente, em vez unificar a voz autoral, as palavras iniciam um canto próprio que fragmenta o texto e descontrola as agências totalizantes que se manifestam em torno do literário.

<sup>40</sup> Uno de los elementos claves en cuanto a la reflexividad artística en *Água viva* es el epígrafe de Michel Seuphor que abre el texto: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos comunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existencia.” Con respecto a este, afirma André Cechinel:

---

Tal como ocorre no território das palavras, em que as sensações se veem de pronto convertidas em conceitos, a imagem que figura um determinado objeto não deixa de, num gesto paralelo e que não pode ser contido, também interpretá-lo, corrompendo, pois, a neutralidade inicial de sua própria apresentação. O excerto de Seuphor invoca a aparição impossível de uma arte estritamente “espiritual”, em que as palavras não corrompem o texto por meio da representação [...] (37)

En el mismo sentido de reflexividad artística, afirma Nicolino Novelo: “[en *Água viva*] o artista é o reflexo vivo de uma consciência se questionando pela linguagem criada por essa mesma consciência que questiona aquilo que ela própria levou a criar”. (21)

<sup>41</sup> Al respecto, afirma Fitz (*Sexuality* 136):

Lispector’s texts are characterized by their play of varied, often contradictory forces, which, in Lispector’s world, emerge as something akin to Kristeva’s “semiotic”, the disruptive, pulsational pressure within language itself. The particular tropes, more-over, that so distinguish Lispector’s work –semantic ambiguity, narrative disruption (or decentering), silence and absence –express their poststructural sense of destabilization even more directly than do her characters and themes...

<sup>42</sup> Con respecto a la importancia del silencio en la obra de Lispector, afirma Izquierdo: “Y si hay en Clarice algún elemento que simboliza ese puro acercamiento, ese temblor del objeto, ese es, precisamente, el silencio, pues su silencio es siempre huella, traza, o resto del inaprehensible silencio del comienzo, del caos original, del gran anonimato, del dios impersonal...”(291).

<sup>43</sup> Con respecto al tema del placer en *Água viva*, Cixous afirma: “Lacan keeps on saying that women have nothing to say about their pleasure. This is not true. Pleasure is all *Água*

---

*viva* is talking about” (15). Más adelante dice: “...the mechanism of pleasure can be read clearly. It may be the mechanism of breathing or it may be called music. It always corresponds to bodily rhythms, of a worldly, not a brute body that produces a reading of the world” (18)

<sup>44</sup> Cechinel afirma que en *Água viva* se encuentran los rasgos propios del misticismo: “Embora sem a intenção de identificar o romance de Clarice como um texto ou estado místico, vale assinalar que, curiosamente, *Água Viva* poderia ser lido a partir das quatro categorias que William James identifica como traços próprios do misticismo: inefabilidade, qualidade noética, transitoriedade e passividade”. Como se ha podido observar, aquí se afirma que esa presencia de lo sagrado es subvertida en el texto. (39)

<sup>45</sup> Gloria de Sá explica este estado de gracia que aparece de manera recurrente en la obra de Lispector desde el concepto de epifanía, afirma: “A graça da epifania é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos [...] e o leitor identifica, imediatamente, aquele estado como a percepção direta e imediata da graça do existir” (157-158)

<sup>46</sup> Hickman (Web) explica este término como transvaloración de todos los valores. Según el autor, es un distanciamiento interior que permite buscar siempre la perfección de uno mismo.

<sup>47</sup> Natalia Izquierdo (280) asegura que la religiosidad que se encuentra en los textos de Lispector proviene de una lectura romántica de la religiosidad que se desprende del modelo del romanticismo anticapitalista europeo. Para argumentar este aspecto, cita a Michael Löwy (37), quien asegura que lo que se privilegia es “su dimensión no racional y no institucional, sus aspectos místicos, explosivos, apocalípticos, ‘anti-burgueses’, etc.”

---

Izquierdo agrega que de allí viene la atención de Lispector a diversas prácticas y creencias de origen popular.

<sup>48</sup> Izquierdo (281) asegura, basándose en teorías de Lukács, que en Lispector la religiosidad se convierte en “ateísmo religioso”; consistente éste en “una postura extraña y contradictoria que asociaba el rechazo de las creencias religiosas propiamente dichas a un interés apasionado’ por las corrientes místicas y milenaristas y las cuestiones relativas a la magia, el ocultismo, la brujería, etc.”

<sup>49</sup> Izquierdo (283) explora el anticapitalismo presente en la obra de Lispector.

<sup>50</sup> Con respecto a la sexualidad en la obra de Lispector, afirma Fitz (*Sexuality* 63):

...a close Reading of all Lispector’s texts shows clearly that for the Brazilian writer sexuality is a powerfully transforming force in human existence. Though the sex act itself is described neither salaciously nor graphically [...] the sexual impulse, presented as being inseparable from the fecundity and seductiveness of language itself, functions as the chief animating force in a number of her greatest works...

<sup>51</sup> Fernández Lamarque observa, de manera breve, la oposición a la iglesia que aparece en el texto: “Este nuevo lenguaje se inscribe en una múltiple matriz de significantes y denuncia la huida de los sitios de dominación social, en este caso de la Iglesia, para recrearse como un ente que repudia los poderes que operan desde una línea homogénea y unificada” (138)

<sup>52</sup> Bennassar (175) afirma acerca de la Inquisición española:

A fin de obtener esta conformidad con el modelo oficial, que es a la vez religioso, político y social, y que no puede lograrse con la sola promulgación de leyes, el método predilecto del Santo Oficio es, en mi opinión, *la sutil difusión del miedo entre las capas del cuerpo social.*

---

Los inquisidores mismos lo han admitido así, bien en textos normativos bien en sus cartas o informes [...] En Galicia incluso, donde nunca fue fuerte, la palabra [...] <<oficial del Santo oficio>> –nos dice Contreras en su magistral obra– despertaba no solamente la hostilidad, sino terror y angustia. En otras regiones en las que el Santo Oficio arraigó mucho antes que en Galicia, huellas de ese terror constan en multitud de documentos: incontables veces hay personas que piden a otras que no repitan lo que les han oído decir, pues si se entera el Santo Oficio las quemará.

<sup>53</sup> Antonio Maura (62) asegura que la figura femenina que aparece en *Água viva* hace referencia a Lilit, primera compañía femenina de Adán, descrita en el misticismo judío. A partir de una cita del texto, agrega: “¿No es esta la voz de Lilit, la mujer que supo pasearse libremente por las frondas del origen, en aquel jardín en el que no había pecado ni santidad? [...] Una Lilit que, siguiendo la tradición de la que habla Scholem, se confiesa hija de los medas y de los persas.” Maura sustenta esta última afirmación con un fragmento de *Água viva* que dice: “Sou ainda a cruel rainha dos medas e dos persas e sou também uma lenta evolução que se lança como ponte levadiça a um futuro cujas névoas leitosas já respiro...” (Lispector 47).

<sup>54</sup> Johann Moritz Rugendas, conocido en el mundo latinoamericano como “Juan Mauricio” nace en Augsburgo, Alemania, en 1802. Como anota Efrén Ortiz, en la detallada biografía que se ha utilizado para hacer el presente resumen biográfico del pintor, Rugendas fue “precursor y maestro de la escuela paisajística latinoamericana, quien a través de una cantidad incalculable de apuntes, grabados y óleos, guardó para la memoria contemporánea los paisajes, tipos y costumbres de un continente en plena emergencia” (Location 56). Fue el hijo primogénito de Johann Lorenz Rugendas, quien era el director del *Gimnasium* de

---

Santa Clara y su maestro. En 1817 Rugendas es admitido en la Academia de Múnich, en donde estudia el género del paisaje y de campo bajo la dirección de Albrecht Adam. Es de importancia para esta tesis el hecho de que Efrén Ortiz resalte que “tanto el padre como Adam no hacían más que acatar la disciplina y nociones imperantes en la época” (Location 227). Como se podrá observar, la actitud del personaje Rugendas en *Un episodio* tiende a desviarse de la actitud de sus maestros. Ortiz resalta el hecho de que Rugendas haya dominado la técnica del dibujo inicialmente y que esto lo haya conducido “progresivamente, a la ejecución de diseños coloridos, de camino hacia nuevas formas de representación”(Location 279). Es precisamente ese giro hacia la exploración de nuevas formas lo que se observa en la presente investigación.

Hacia 1804, Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland tienen una mala experiencia. Una tercera parte de las muestras recogidas en Latinoamérica llegan a Europa en estado de descomposición (Location 306). La técnica empleada para superar este percance (la impresión en tinta de las muestras) no funcionó debido a la alteración de las formas que ésta implicaba. Surgió, entonces, la necesidad de recurrir a dibujantes especializados (Location 306). Es por este motivo que, tras conocer el problema que tuvieron Humboldt y Bonpland, Georg Heinrich von Langsdorff contrata a Rugendas como dibujante en una expedición científica en el occidente brasileño. De esta expedición, Ortiz destaca el interés de Rugendas por los doscientos esclavos que habitaban la hacienda de Langsdorff en Brasil (Location 381). Apunta Gómez que probablemente este hecho inició los problemas entre Langsdorff y Rugendas, quien toma la decisión de tomar un rumbo propio. Esta decisión lo salvará de morir en una expedición en la que murió la mayoría de exploradores, incluyendo al propio Langsdorff.

---

Alrededor del año 1825, Rugendas viaja a Roma y a París. Allí conoce a Alexander von Humboldt y a Karl Blechen. El primero de ellos lo invita a participar en la última edición del ensayo sobre *La geografía de las plantas*. Desde ese momento Humboldt se convierte “en maestro guía, consejero y promotor de Rugendas” (Location 497). Como la novela de Aira también indica, el maestro lo declara “autor y padre de la representación de la fisonomía de la naturaleza (Diener 31, Ortiz Location 511). En 1834 el pintor viaja a Chile, en donde su interés por los habitantes de Suramérica sigue creciendo. Con respecto a este interés por los personajes locales, afirma el biógrafo, “las tapadas limeñas, los indios mapuches y araucanos, los gauchos pampeanos constituyen el mejor ejemplo de una nueva estética, en esencia romántica, que había superado las limitaciones referenciales del dibujo científico anterior. Lo realmente sorprendente es que este descubrimiento se realice apenas a unos cuantos meses de su llegada al segmento austral del continente. El pintor viajero, expuesto a una realidad diferente de la suya, había hallado el camino para adentrarse y comprender el sabor, el sentido y el color de lo diverso” (Location 1253). La novela de Aira, como se verá luego, crea ficcionalmente un momento de revelación artística posterior a este giro que señala Ortiz. Ambos momentos, sin embargo, se conjugan en un acercamiento al “otro” que se prefigura como auténtico.

En 1834, Rugendas conoce a Robert Krause, con quien entabla una amistad entrañable y con quien luego emprendería diferentes viajes. Entre ellos, aquel a la Argentina del que se ocupa Aira en la novela. Este viaje dura desde diciembre de 1837 hasta abril de 1838 (Location 1442). Ortiz comenta el accidente que tiene el pintor estando allí. Afirma que la forma en que describe Aira esta escena corresponde con la versión del también biógrafo de Rugendas, Tomás Lago (Location 1481). Sobre este accidente, Ortiz comenta,

---

“Físicamente, el pintor jamás habría de reponerse” (Location 1495). Sin embargo, la monstruosidad de su rostro, así como el uso de opioides (detalles que sí aparecen en la novela) parecen ser sólo detalles ficcionales creados por Aira en la novela.

En cuanto al encuentro con los malones de los indios Mapuche, la biografía lo sitúa en Chile. Comenta Ortiz que dos versiones circulan al respecto. Una de ellas afirma que el pintor sólo tuvo contacto con los “indios buenos” y que sus pinturas a este respecto se realizaron a partir de sus descripciones; la otra, asevera que hubo contacto directo (Location 1386). De una u otra forma, el biógrafo nota en las pinturas de Rugendas sobre este tema, específicamente sobre el tema de las cautivas, un giro en cuanto al tono de reproche hacia los indígenas. Mientras que en un poema como “La cautiva”, de Esteban Echeverría, Ortiz hace énfasis en la acusación a los indígenas de insensatos; en las pinturas de Rugendas ve, por el contrario, “...una encrucijada pasional, suscitada al calor de la confrontación entre dos mundos” (Location 1416). Es precisamente esa admiración frente a los indígenas la que se denota en las páginas de la novela.

Después de un largo recorrido por Perú y su regreso a Brasil, Rugendas parte hacia Europa en 1846. Allí, el interés por América había ya desaparecido para situarse en otros territorios, esto lo conduce a vivir en medio de la pobreza. El pintor muere el 29 de mayo de 1859 tras una afección cardíaca, en Weilheim- Alemania.

<sup>55</sup> Para un mayor entendimiento de este procedimiento, creado por Humboldt, se ha recurrido principalmente al texto “Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt” de Manuel Corbera Millán. Se presenta aquí un resumen de los aspectos que interesan para el desarrollo de la tesis presente.

---

Corbera asegura que Humboldt tuvo una fuerte formación científica, positivista y materialista; sin embargo, conoció y se familiarizó con el paradigma alemán idealista y romántico de la naturaleza que la entiende como “un todo, una unidad global” inabordable por la vía científica, sólo accesible por la intuición sensible (40). Humboldt se inclinó cada vez más por un conocimiento científico que “destierra la adivinación y la mitología” (50) en favor de la instrucción del hombre contemporáneo. En este sentido, el sabio mantiene separada la realidad material objetiva de los sentimientos que ésta puede provocar. Asegura Corbera que “la vegetación no es sólo el elemento dominante de la fisonomía, sino prácticamente el único. Como se verá a lo largo de este capítulo, hay en Rugendas una atracción particular por el elemento humano. Esta inclinación de Humboldt por el elemento vegetal le ayudó a utilizar el paisaje geográfico para diferenciar y singularizar espacios y le permitió, al mismo tiempo, determinar las causas y los efectos de las fisonomías vegetales.

<sup>56</sup> Efrén Ortiz, en su libro *Johan Moritz Rugendas: memorias de un artista apasionado*, en más de una ocasión hace referencia al accidente de Rugendas. Explica que el pintor, al igual que en la novela de Aira, fue arrojado del caballo y arrastrado por un pie. Sin embargo, la novela parece llevar al extremo las consecuencias del infortunio. Ortiz explica, entre otras cosas, que Rugendas quedó con una cicatriz blanca por encima de las cejas y con un tic permanente. En ningún momento da cuenta de la deformación extrema que sí aparece en el relato ficcional.

<sup>57</sup> Es importante tener en cuenta que la técnica de la fisonomía de la naturaleza, de Humboldt tiene sus raíces en Schlegel. Millán explica al respecto:

Humboldt's aesthetic path was related to the poetry of nature developed by Friedrich Schlegel, one of the leading philosophers of early German Romanticism [...] Philosophy

---

for Schlegel is not a finished product, but rather ever in a process of becoming, Schlegel reminds us time and again in his writing that one can never be a philosopher, but only ever be in the process of becoming one, for philosophy is not about final words or closed systems, but much more like an open web of claims that cohere together to lead us to truth. Our infinite longing for truth will never be satisfied, but only approximated, because truth is never ours to possess, but rather it regulates our search for knowledge.

(13)

<sup>58</sup> La actitud de Krause de ayudar a Rugendas tras el accidente lo hace ver como a un personaje benévolo en la novela. Dato que coincide con las descripciones biográficas que hay al respecto. Sin embargo, varios detalles aparecen aquí y allá en el relato. Detalles estos proporcionados por el narrador que apuntan a mostrar a Krause como a un artista mediocre, preocupado sólo por su aspecto físico, la fama y el dinero. Considero que en este aspecto, la novela crea un “hueco histórico”. A la imagen unidimensional de Krause (el buen amigo, siempre dispuesto a ayudar) se le agregan otros elementos. Además de los ya mencionados, Krause aparece como aquel ser incapaz de comprender otras culturas. Para él, los indígenas “sin necesidad siquiera de ser apuestos y elegantes podían permitirse también ser perfectamente brutos y desagradables” (Aira, *Episodio* 65).

<sup>59</sup> Autores como Carmen de Mora han notado en parte esta relación: “La perspectiva adoptada por el escritor para enfocar la aventura y el proceso de creación que practicaba el alemán generan un juego de espejos y de escritura en diorama por el que Aira se mira en Rugendas; mientras recrea el episodio biográfico que tanto lo marcó, en una especie de desdoblamiento, consigue representar los mecanismos que mueven su escritura” (492). A

---

pesar de la existencia de observaciones de este tipo, la relación entre monstruosidad y arte no parece abordarse en ninguno de los estudios existentes sobre *Un episodio*.

<sup>60</sup> Graciela Speranza explica que la influencia de Duchamp en Aira viene principalmente de la idea del *ready-made*. En su artículo “César Aira, literatura “ready-made”” aborda esta relación que la conduce a hablar de Bataille y de “lo informe”.

<sup>61</sup> Dublé nota la preponderancia del azar en la transformación que sufre Rugendas con respecto al arte: “El viaje a Mendoza, en la versión del relato de César Aira, conduce al pintor desde la estética totalizadora de la teoría de Humboldt a otra basada en el fragmento [...] y desde la percepción lógica y causalista de la realidad, a otra basada en la dinámica del azar impredecible”. (267)

<sup>62</sup> Vale la pena aclarar que dicha concepción del universo como unidad que contiene la multiplicidad se prefigura en el relato desde el momento en que se introduce el método de la fisionomía de la naturaleza de Humboldt. Millán cita al autor para explicar en qué consiste dicha unidad: “In thoughtful contemplation, nature is unity in multiplicity, the connection of the manifold in form and composition [...], the essence of natural phenomena and forces of nature as a living whole” (En Millán 22).

<sup>63</sup> Frente al tema de la realidad, afirma Aira en una entrevista con Luis Dapelo (46): “Para mí siempre ha sido un problema tratar la cuestión de la realidad. Siempre he pensado que la realidad está al otro lado de un vidrio que no podía tocar”.

<sup>64</sup> Habría que apuntar aquí que autores como Margarita Remón (54) y Mariano García han notado la influencia tanto de Deleuze y Guattari como de Leibniz en la obra de César Aira. Se puede observar que el modo en el que se concibe el arte en *Un episodio*

---

corresponde a la teoría del rizoma<sup>64</sup> (Deleuze y Guattari) y a la idea del continuo<sup>64</sup> leibniziano. Con respecto a este último, anota García:

Si entendemos por continuo leibniziano una visión del mundo donde no pueden concebirse vacíos o hiatos en la realidad, cabe la posibilidad superficial de asociar a Aira y su obra en continua progresión (o digresión, o construcción) a la obra siempre dispersa, monumental e inacabable del propio Leibniz. En ambos casos hablamos de una construcción extensa que opera a través de fragmentos. (36)

<sup>65</sup> Dublé hace este comentario en medio de un texto que se inclina a hacer un análisis de las referencias bíblicas que pueden estar asociadas al texto.

<sup>66</sup> Con respecto al procedimiento, afirma Aira en “Ars narrativa” (6): “No me refiero a nada metafísico al hablar de procedimiento, ni empleo una definición personal de la palabra. Es el procedimiento tal como lo entienden todos [...] una serie de pasos que se realizan ciegamente, porque así lo indica el reglamento”. Además, varios autores, entre ellos Jesús Montoya reiteran el hecho de que Aira toma “a la vanguardia como modelo de su “arte como procedimiento”” (920).

<sup>67</sup> Sobre el tema del proceso en Aira, es importante tener en cuenta lo que afirma Graciela Speranza:

Como escritor, parece haber concluido Aira, es mucho mejor estar influido por un pintor que por otro escritor, y Duchamp señala el camino radical de la innovación, la invención de un procedimiento por el que la obra, sea cual fuere el soporte, no es el resultado de la acción sino el “Prefacio” o “apéndice documental” del proceso del que surgió. (290)

---

<sup>68</sup> Al respecto, afirma Ricardo Gutiérrez (11) “Aira acepta que el destino del monstruo inspira melancolía porque al extinguirse no desaparece sólo un individuo sino una especie entera; pero advierte que hay consuelo porque el adulto puede hacerse artista y volver a amar al monstruo como hacía de niño”.

<sup>69</sup> Vale la pena resaltar que, al hablar del expresionismo, Aira afirma: “El mundo ha perdido su forma cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él [al artista], al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos”. (“Arlt” 56)

<sup>70</sup> Aquí la versión en inglés de la definición de Bataille (31):

Formless: A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal. It is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.

<sup>71</sup> En cuanto al papel de lo informe en la literatura, Crowley y Hegarty afirman: “Bataille’s critique of idealized forms allows the critic to work with literary types in a way that short-circuits their recuperation within synthesis and suggests that the primacy of form

---

can be disrupted through movement and the work of other forms that deform and displace” (“Formless 2” 109).

<sup>72</sup> Bois y Krauss afirman con respecto a lo informe:

With regard to the *informe*, it is a matter [...] of locating certain operations that brush modernism against the grain, and of doing so without countering modernism’s formal certainties by means of the more reassuring and naïve certainties of meaning. On the contrary, these operations split off from modernism, insulting the very opposition of form and content –which is itself formal, arising as it does from a binary logic – declaring it null and void. (16)

Y más adelante Bois asegura: “everything that resembles something, everything that is gathered into the unity of a concept –that is what *informe* operation crushes, sets aside with an irreverent wink: this is nothing but rubbish” (“Figure” 79).

<sup>73</sup> Crowley y Hegarty observan una diferencia notoria entre la manera en que San Agustín y Bataille abordan el tema de lo informe. Al respecto, afirman: Augustine’s Project appears to resemble its Bataillean double, but where Augustine looks to the unity of eternal form, Bataille works with, stays with, dismemberment and with the potentiality of the task of the formless rather than the Augustian ‘potentiality of form’” (“Groundless” 22).

<sup>74</sup> de Mora (489) apunta sobre esta novela que “Aira sostenía que era poco lo que había de ficción en ella, pues la biografía de Rugendas era una especie de *ready-made* que él se limitaba a recoger”. Sin embargo, en las biografías sobre Rugendas no aparece ningún dato acerca de una deformidad extrema en el rostro.

<sup>75</sup> Patrick Crowley y Paul Hegarty se remontan hasta el pensamiento de San Agustín para explicar cómo lo informe no carece de forma; sino que está ligado a una nueva forma:

---

“Augustine imagines that such formless forms would be monstrous and grotesque images that would provoke a reaction of fear but would nonetheless continue to partake of form [...] According to Augustine, there is a true form of formless, which is the principle of mutability, and there is a ‘false’ formless that emerges from the imagination” (“Groundless” 19-20).

<sup>76</sup> Este discurso sobre la calidad redirige a la defensa de Aira de la “literatura mala”: “Yo vengo militando desde hace años a favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, “literatura mala”. Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros la ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva” (“Innovación” 29)

<sup>77</sup> En seguida, los autores citan a Bataille: “Most materialists... have situated dead matter at the summit of a conventional hierarchy of diverse types of facts, without realizing that in this way they have submitted to an obsession with an *ideal* form of matter, with a form that approaches closer than any other to that which matter *should be*” (58). Añaden los autores:” This ‘should be’ is a mode of ‘homological’ appropriation; it presupposes a standard or normative measure. On the contrary, the formless matter that base materialism claims for itself resembles nothing, especially not what it should be, refusing to let itself be assimilated to any concept whatever. For base materialism, nature produces only unique monsters: there are no deviants in nature because there is nothing but deviation. Ideas are prisons; the idea of ‘human nature’ is the largest of the prisons” (53).

---

<sup>78</sup> Según María Mulhall (14), los únicos indígenas guerreros de la región de San Luis, Argentina, eran los pampas araucanizados. Según la autora, este grupo tenía la particular creencia en dos dioses: el del bien (Soychu) y el del mal (Gualichu).

<sup>79</sup> El mito completo se encuentra en: [patag0n.blogspot.com.co/2010/04/origenes-x-chachao-mapuches.html](http://patag0n.blogspot.com.co/2010/04/origenes-x-chachao-mapuches.html)

<sup>80</sup> No obstante, como se había mencionado antes, la biografía detallada de Rugendas contiene información superflua sobre el accidente. De nuevo se encuentra aquí una irrupción en la realidad. El lector que quiera tener más información sobre el episodio del accidente se verá en una búsqueda infructuosa y no le quedará otra salida que quedarse con lo que la novela le entrega, vacilando entre la ficción y la realidad. Se quedará con la imagen del monstruo, que gobierna más de la mitad del relato. Sandra Contreras (35) afirma al respecto de dicha irrupción en la realidad:

[...] la aspiración última de esta literatura es la de conectarse con algo que está por fuera de ella, con un exterior, sí, al que llama, con las mayúsculas emblemáticas del caso, *Realidad*. Aira lo piensa según la lógica del continuo, como un pasaje entre planos heterogéneos pero que en la conexión son objeto [...] de una transfiguración. Y es que el pasaje a la realidad se figura siempre como un pasaje a una realidad transfigurada, ya, por la inmediata irrupción de la invención; como un pasaje hacia la *acción* que se realiza, siempre, bajo una forma novelesca, esto es, desde el punto de vista que instauro, de inmediato, la literatura.

<sup>81</sup> Heather Cleary analiza la monstruosidad en *El congreso de literatura* de Aira. La autora se centra en el problema del original y la copia en el proceso de traducción. Observa que los monstruos del relato son metáfora de la traducción. A pesar de que la monstruosidad

---

adquiere otra dinámica en *Un episodio*, se coincide con Cleary en cuanto a que los monstruos revelan “a constant state of reconceptualization of the original through reformulation and recontextualization” (138). Así, Rugendas el monstruo no sólo es reformulado y reconceptualizado por los otros; sino, con mayor intensidad en el relato, es reconceptualizado por él mismo frente a lo que era antes del accidente.

<sup>82</sup> Esto se puede asociar con lo que Aira denomina “desdoblamiento”: “El desdoblamiento es la clave de la experiencia: es lo que hace experiencia. Y si en el hombre corriente pasa desapercibido, en el artista se hace percepción. El artista no experimenta sino lo que se percibe experimentando, lo que está percibiendo su *socius*, su testigo artista” (“Arlt” 51).

<sup>83</sup> Con respecto al lector, afirma Aira en “El sultán”: “El lector no es exactamente el que abre los oídos para enterarse de lo que pasó. Es más bien un descifrador cuyo objeto no es una historia sino una lengua” (27). Si se piensa en las múltiples versiones de la historia del accidente, se puede imaginar a sus lectores dentro esa dinámica de descifrar esa lengua que se ha creado.

<sup>84</sup> Aira explica el escabullimiento del sujeto a través de Lacan:

Lacan hizo una reflexión muy sugerente sobre esta cuestión del enunciado y la enunciación. En realidad toda su teoría se basa, si es que he entendido bien, en que la constitución del Sujeto se hace en la lengua, y no hay un sujeto “verdadero” anterior a lo simbólico, como no sea en el campo del mito. Luego, Lacan habla de la “coincidencia imposible” del Yo con la palabra “yo”. El sujeto del enunciado es una máscara, infinitamente variada, del sujeto de la enunciación. Ese infinito tiende de modo asintótico a la coincidencia de Yo y “yo”, sin llegar nunca a ella. (“Arlt” 60)

---

<sup>85</sup> Cabe aquí anotar que este entrecruce entre pintura y escritura remite a una concepción de un “arte general” en Aira. Al respecto, afirma Mariano García (94):

Tanto Duchamp, que reconoce en Raymond Roussel al responsable de su *Gran Vidrio*, como Aira, tratan de salir de la “violencia restrictiva” de autolimitarse al arte que ellos practicaban. Esa comunicación esencial, que hace partir al arte de cero lo convierte de este modo en un “arte general”, es uno de los procedimientos que, según Aira, encuentran las vanguardias para que siga habiendo arte.

<sup>86</sup> Dublé (263) apunta sobre esta combinación entre realidad y ficción en la novela: “La narración incluye elementos literarios y míticos en la construcción del relato del viaje de Rugendas, que sugieren una lectura diferente a la biográfica [...] En el nivel de la enunciación narrativa, el novelista dialoga con las cartas del pintor, pero también las complementa imaginativamente, reformulando, reinterpretando y reinventando su información”.

<sup>87</sup> Dublé (264) afirma acerca de la superación de la técnica humboldtiana por parte de Rugendas:

La aplicación del modelo estético de Humboldt a la representación plástica de una realidad americana que escapa a las limitaciones de su racionalismo científico conduce al pintor a asomarse a las dimensiones románticas del arte como revelación y misterio; y a las más avanzadas de un arte sin mediación, subjetivo, fragmentario y directo, expresivo de una percepción alucinada, nocturna e irracional de la realidad del Nuevo Mundo. Fundamental es el estado liminar de la conciencia de Rugendas bajo el efecto de la morfina [...]

---

<sup>88</sup> Con respecto al tema de la percepción alterada, afirma Mariano García (37): “El tema de las percepciones confusas constituye otro concepto estructurante en la poética aireana [...] la percepción alterada de la realidad implica un conocimiento distorsionado al que se corrige mediante un largo rodeo de pensamiento o al que, sin corrección, se lo transforma en arte”.

## Bibliografía

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. 1. ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

Aira, César. “La innovación”. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* 4.

Argentina: Beatriz Viterbo, 1995, pp. 25-30.

---. “La nueva escritura”. *La jornada semanal*. México, 12 de abril de 1998. Rosario,

Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---. “El sultán”. *Paradoxa* N°6. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---. “Arlt”. *Paradoxa* 7. Argentina: Beatriz Viterbo, 1993. pp. 55-69.

Asma, Stephen. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. Oxford ; New York:

Oxford University Press, 2009.

De Mora, Carmen. “Rugendas en Aira: *Un episodio en la vida del pintor viajero*”. *El viaje*

*en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Asociación Española de

Estudios Literarios Hispanoamericanos. Madrid :Iberoamericana , 2008.

Alcalá, Angel, ed. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial: ponencias del Simposio*

*Internacional sobre Inquisición*, Nueva York, abril de 1983. 1a ed. Barcelona:

Editorial Ariel, 1984.

Aurell, Jaume. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los posmodernismos*.

España: PUV, 2005.

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Bataille, Georges. Stoekl, Allan Trad. *Visions of Excess. Selected Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

---. "Materialism". *Documents: critical dictionary*. No. 3, vol.1, 1929.

Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra". *Simulacra and Simulation*, United States: University of Michigan, 1994.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40.4, 1988, pp. 519-531. *JSTOR*, [Jstor.org/stable/3207893](http://Jstor.org/stable/3207893).

Carpentier, Alejo. *Obras completas-ensayos*. México: Siglo XXI editores, 1990.

---. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.

---. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Nueva York: Dover Publications, 1946.

Catalá, Rafael. "La crisis de la reconciliación y la trascendencia en *Los pasos perdidos*". *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Playor, 1977.

Cechinel, André. "A promiscuidade das palavras: O gesto (auto) crítico em *Água viva*, de Clarice Lispector". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. No. 51, 2013, pp. 35-44. *MLAIB*, [www.ucm.es/info/especulo/](http://www.ucm.es/info/especulo/)

Cixous, Hélène. *Reading With Clarice Lispector*. U of Minnesota Press, 1990.

Cohen, Jeffrey. "Monster Culture". *Monster Theory*. USA: Minnesota Press. 1996, pp.3-25.

Colás, Santiago. "Dangerous Southern Islands": Modern Aesthetics and Anaesthetics in Carpentier's *The Lost Steps* and Borges' "The South". *Modernism and its Margins: reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. United States of America: Geist Monleón, 1999, pp. 243-259.

Coll, Doreley. "Clarice Lispector y la economía andrógina de Água viva". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1/2 (2001): 199-210. *MLAIB*, <http://www.jstor.org.proxy.library.ucsb.edu:2048/stable/27763763>.

Contreras, Sandra. "César Aira: vueltas sobre el realismo". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. 1. ed. Xalpa, Veracruz, México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006. pp. 29-43.

Corbera, Manuel. "Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt". Madrid, España: Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles N° 64, 2014. pp. 37-64. *Dialnet*, [www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4653624.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4653624.pdf)

Cortés, Hugo R., Eduardo Godoy, y Mariela Insúa, eds. *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*. Madrid : Frankfurt am Main: Universidad de Navarra ; Iberoamericana ; Vervuert, 2008. Biblioteca indiana 12.

Clearly, Heather. "Of Monsters and Parricides: The Politics of Textual Reproduction".

*Hispanic Review*, Vol. 83, N° 2, Primavera 2015, pp. 123-141. *HAPI*,

[hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/article/citation/334140](http://hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/article/citation/334140)

Crowley, Patrick and Hegarty, Paul. "Groundless Interpretations: Thought and Formless".

*Formless Ways In and Out of Form*. European Academic Publishers. 2005. pp. 17-26.

---. "Within and Between: literature and formless". European Academic Publishers. 2005.

pp.105-112.

Tejada de, Cristina. "The Eternal Non-Difference: Clarice Lispector's Concept of

Androgyny". *Luso-Brazilian Review* 31.1 (1994): 39-56. *JSTOR*

[www.jstor.org/stable/3513926](http://www.jstor.org/stable/3513926).

Dapelo, Luis. "César Aira". *Hispanoamérica*, Vol. 36:107, agost. 2007, pp. 41-53. *JSTOR*,

<http://www.jstor.org/stable/20540779>.

Darío, Rubén. *El oro de Mallorca*. Managua: Academia de Geografía e Historia de

Nicaragua, 2013.

Derrida, Jacques. *La diseminación*. España: Espiral, 1975.

--- *Of Grammatology*. Corr. Ed. Trans. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP,

1997.

Dias, Claudio. *Clarice Lispector & Friedrich Nietzsche: um caso de amor fati*. Brasil:

Tempo Brasileiro, 2012.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre patricia*. Madrid: Sociedad española de librería, 1916?

---. *Ídolos rotos*. Madrid: Cátedra, 2009.

Diener, Pablo. *Rugendas. Imágenes de México* [Catálogo de la exposición homónima].

México: Fonca. 1994.

Domínguez, Efrén. *Johann Moritz Rugendas: memorias de un artista apasionado*. eLibros

Editorial, Luna Libros, 2014. Digital.

Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation*. Nueva York: Harper Torchbooks. 1965.

Originalmente publicado bajo el título *Birth and Rebirth*, 1958.

Fabry, Geneviève, y Ilse Logie, eds. *La literatura argentina de los años 90*. Amsterdam ;

New York: Rodopi, 2003. Foro hispánico 24.

Farrenkopf, John. *Profet of Decline: Spengler on World History and Politics*. Estados

Unidos: Louisiana State University Press, 2001.

Fernández-Lamarque, María. “Água Viva de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze”.

*Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no.51, 2013, pp. 130-141. *MLAIB*,

[www.ucm.es/info/especulo/](http://www.ucm.es/info/especulo/)

Fitz, Earl E. “Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of

Clarice Lispector”. *Modern Language Studies* 10.3 (1980): 51-61, *JSTOR*,

[jstor.org.proxy.library.ucsb.edu:2048/stable/3194232](http://jstor.org.proxy.library.ucsb.edu:2048/stable/3194232)

- . *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différence of desire*. 1st ed. Austin, [Tex.]: University of Texas Press, 2001. Texas Pan American series.
- Fornet, Ambrosio. *Carpentier o la ética de la escritura*. Ciudad De La Habana: Ediciones Unión, 2006.
- Frye, Northrop. "The Decline of the West" by Oswald Spengler." *Daedalus*, vol. 103, no.1, 1974, pp. 1-13. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/20024181](http://www.jstor.org/stable/20024181).
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2006.
- García, Teresa et al. "Para leer a César Aira". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. 1. ed. Xalpa, Veracruz, México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006. pp. 141-167.
- González Echevarría, Roberto. Preámbulo a *Los pasos perdidos*. Madrid:Cátedra, 1985.
- González, Eduardo. "La ronda de los días". *Alejo Carpentier: El tiempo del hombre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- Gotlib, Nádia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo, SP: Editora Atica, 1995.
- Green, George. Reseña del libro "*Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana*". *Hispania*, vol. 62, no. 1 Mar.1979). <http://www.jstor.org/stable/340110>.
- Gutiérrez , Manuel. *Por donde se sube al cielo*. México, D.F.: Planeta, 2002.

- Gutiérrez, Ricardo. «La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: Un panorama crítico». *Hispanamérica*. Vol. 34:101, agost.2005, pp. 3-13. *HAPI*, <http://hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/search>.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Nueva York: HarperCollins, 1991.
- Izquierdo, Natalia. “La dialéctica de religión y política en el pensamiento de Clarice Lispector: una utopía retrospectiva”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. No. 51, 2013, pp. 278-292. *MLAIB*, [www.ucm.es/info/especulo/](http://www.ucm.es/info/especulo/)
- Jítrik, Noé. “Destrucción y formas en las narraciones”. En: *América Latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo Veintiuno editores, 1998, pp. 219-230.
- Juárez, Jesús Montoya. “Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, no. 236-237, jul.-dic. 2011, pp. 919-937. [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6860/7025](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6860/7025)
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- Laddaga, Reinaldo. “Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira”. *Hispanamérica* 30.88 (2001): 37-48. *HAPI*, [hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/search](http://hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/search)
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1966.
- Levin, Suzanne. *Guía de Bioy Casares*. Madrid. Colección Espiral: 61. Fundamentos, 1982.
- Lispector, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Frankfurt Am Main: Iberoamericana ; Vervuert, 2005.
- Löwy, Michael. *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1997.
- Lucchesi, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. 1a. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- Maura, Antonio. “Água viva: representación del paraíso y del caos”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. no. 51, 2013, pp.59-65. *MLAIB*, [www.ucm.es/info/especulo/](http://www.ucm.es/info/especulo/)
- McInnes, Neil. “The Great Doomsayer: Oswald Spengler Reconsidered.” *The National Interest*, no. 48, 1997, pp. 65–76. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/42897125](http://www.jstor.org/stable/42897125).
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Miñana, Rogelio. *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill, N.C: U.N.C. Department of Romance Languages : Distributed by University of North Carolina Press, 2007.
- Millán, Elizabeth. “Alexander von Humboldt’s Poetry of Nature: Freedom and the Latin American Landscape”. *Meridional, revista chilena de estudios latinoamericanos*. No. 3, oct. 2014, pp. 9-36.  
[meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/download/33383/35108/](http://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/download/33383/35108/)

Mulhall, María. *San Luis y sus aborígenes: vida y costumbres*.

[biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/literatu/index/assoc/HASHa1dd.dir/doc.pdf](http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/literatu/index/assoc/HASHa1dd.dir/doc.pdf)

Müller-Berg, Klaus. "Alejo Carpentier; autor y obra en su época". *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Argentina: Fernando García Gambeiro, 1972.

---. *Alejo Carpentier: estudio biográfico*. Nueva York. Las Americas publishing Co, 1972.

*Nueva Biblia latinoamericana de hoy*. California: The Lockman Foundation, 2005.

Levina, Marina y Bui, Diem-My. *Monster Culture in the 21<sup>st</sup> Century*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013.

Montoya Juárez, Jesús. "Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro." *Revista Iberoamericana*. Vol. 77:236-237, jul.-dic. 2011, pp. 919-937. *HAPI*, [hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/search](http://hapi.ucla.edu.proxy.library.ucsb.edu:2048/search)

Novello, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, RJ: Presença, 1987.

Ortiz, Efrén. "Un episodio en la vida del pintor viajero: la ficción viaja en carreta". En: *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. 1. ed. Xalpa, Veracruz, México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 79-102.

---. *Johann Moritz Rugendas: memorias de un artista apasionado*. Bogotá, Colombia: Luna Libros, eLibros Editorial, 2014. Digital.

- Palermo, Zulma et al. "Aproximación a *Los pasos perdidos*". *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Argentina: Fernando García Gambeiro, 1972.
- Paujol, Suzana. "Palabra y creación en *Los pasos perdidos*". *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1972.
- Pitol, Sergio, y Teresa García Díaz, eds. *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. 1. ed. Xalpa, Veracruz, México: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 2006.
- Rosman, Silvia. "Viaje y teoría en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier". *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003, pp. 33-56.
- Rothenberg, Jerome, ed. *Technicians of the Sacred*. Gardeb City: Doubleday, 1968.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. "Laços de família e Legião estrangeira". *Análise estrutural de romances brasileiros*. Brasil: Vozes, 1977.
- Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis : São Paulo: Editora Vozes, coedição com PUC, 1993.
- Sartre, Jean paul. "Existentialism is a Humanism". *Existentialism*. New York: Meridian, 1956, pp. 287-311.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. 1st ed. New York: Drama Book Specialists, 1977.

Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1992.

Shelley, Percy. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Biblioteca Koninklijke, 1839.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

Tamarkin, Mordeshai. *Cecil Rhodes and the Cape Afrikaners: The Imperial Colossus and the Colonial Parish Pump*. London: Frank Cass, 1996.

Taylor, Karen. "La creación musical en *Los pasos perdidos*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T.26, no.1, 1977, pp.141-153,  
[nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2770/2733](http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2770/2733)

Teixeira, Rafaela. *Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*. 1a ed., São Paulo: Annablume, 2006.

Velayos, Oscar. *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1990.

Wakefield, Steve. "The metamorphosis of the Baroque in *Los pasos perdidos*". *Carpentier's Baroque Fiction: returning Medusa's gaze*. Gran Bretaña: Tamesis, 2004.