

## El vaso danés. Aira, lee a Lezama

Por Nancy Calomarde

“Sea como sea el vaso danés, una vez admirado en su realidad palpable (tan frágil) e increíble a la vez podría abrirme un camino nuevo a la interpretación de la obra de Lezama. En realidad un viejo camino, el de la imagen, que es el de la microscopía<sup>2</sup> (Cesar Aira )

### Imagen y posibilidad

En un librito tan extraño como fascinante, el apasionado lector de Lezama, César Aira, construye un *Paradiso* propio, un territorio de lectura voraz e hipertélico que transfigura a la novela de 1966 en usina de escritura y máquina productora de imágenes y relatos. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* es el título con el cual se publica en 2016, en Argentina, dos ensayos de Aira reunidos en torno a la pregunta por la imagen. En el primero, se recupera la intervención del escritor argentino en la apertura del congreso *Arte Literatura* realizado en 2010 en Madrid, en el segundo el argentino ensaya- ficcionaliza una peripatética recorrida por una Habana “literatosa”- a lo Lezama- que se extiende desde la casa del poeta hacia algunos museos de la ciudad. Como en un azar concurrente, ambos textos se ensamblan de modo casi perfecto en el cuerpo del libro produciendo una operación narrativa que parte de la idea de *imago* lezamiana para volver a problematizar, casi al sesgo, un tópico recurrente en el presente debate del arte y la filosofía, acerca de los vínculos entre lo real y ficción en la contemporaneidad. Después del debate acerca de la postautonomía (Ludmer 2010<sup>1</sup>) y después de la deriva de todos los post, me pregunto qué nuevo giro puede aportar la escritura- y la escritura de ficciones en particular - a la relación entre experiencia y ficción.

Me interesa detenerme en el segundo de los textos en el que Aira propone una narcisista relectura de *Paradiso*, en la medida en que el autor de *Cuando me hice monja* recoge del maestro cubano aquello que le sirve de fundamento a su propia escritura. De este modo, *En la Habana* funciona como un **acontecimiento de**

---

<sup>1</sup> El debate en torno a la postautonomía ha sido largo y fecundo en el espacio latinoamericano, y en especial en la Argentina de los últimos años, un debate todavía abierto.

**reevaluación** de tradiciones que interpela de modo privilegiado a dos constelaciones. En primer lugar, realiza un ajuste de cuentas de la tradición argentina con la obra de Lezama. De Perlongher<sup>2</sup> a Cucurto, de Carrera a Kamenszain y de Cortázar a Aira una serie de continuidades y rupturas estéticas, ha reordenado la herencia Lezama en el cuerpo de la literatura argentina e instalado dos núcleos fundamentales en su recepción: el debate por lo barroco en la tradición latinoamericana, y en el cono sur en particular (tanto como sus derivas neobarrochas, neobarrosas, neobarrosas) (Basile y Calomarde, 2013: 13-65); y la cuestión de la imagen, en tanto noción medular que trastoca el modo de concebir la estética afectando, como efecto contramodeno, las nociones poéticas de tiempo, espacio y subjetividad<sup>3</sup>.

En segundo lugar, el texto, leído en el diálogo de los dos ensayos funciona, como otro, aunque no menos fundamental, ajuste de cuentas, ahora con el transitado- y todavía abierto- debate teórico crítico acerca de la posautonomía (Ludmer, García Canclini, Sarlo), en especial en el campo cultural argentino. Así, tanto *Sobre el arte contemporáneo* como *En La Habana* pueden leerse como las variaciones sobre un mismo problema que desde el título se aspira a resolver con el “seguido de”, nexos que implican un modo de relación dislocada del clásico formato de la compilación, ya que sugiere más bien un vínculo de contigüidad dialógica entre uno y otro. En esa tensión donde la escritura bordea lo performativo, lo polémico, el diario de viaje, la crítica de arte, la crítica literaria, Arte poética de un narrador, y la metanarración, este texto híbrido, la maqueta de una postrera narración interroga las relaciones entre arte –vida, realidad y ficción y las nociones centrales de la modernidad literaria como representación, reproducción y creación. Jean-Luc Nancy (2016) postuló que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando “la imagen en tanto mentira” de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover “la verdad como imagen”, paradoja ínsita en el esquematismo trascendentalista kantiano

El *Paradiso* de Aira, lejos de la celebración de la novela total, y de la exaltación de la excepcionalidad autorial, se configura, entonces, como un gesto menor, que elude la hermeneusis y la paráfrasis, para consagrar para la ficción, el lugar de máquina de escritura.

---

<sup>2</sup> En un lícido artículo, Rubén Ríos Ávila interroga el diálogo que la poética de Perlongher entabla con la de Lezama Lima (Ríos Avila, 2013: 177-188)

## **1. Un primer ajuste de cuentas. Paradiso en la tradición argentina**

### **1.1. Lo barroco.**

Regresar a *Paradiso* para un escritor como Aira, desde su dislocada canonicidad y proliferación implica necesariamente recuperar al sesgo el debate sobre lo barroco latinoamericano que moduló la recepción de Lezama en Argentina y la mediación de Borges. La noción de barroco borgeano en términos de intelectualismo, caricatura y humor funcionó por un lado como el parte aguas del debate argentino de lo barroco a mediados del siglo pasado y luego de la canonización de Borges como escritor nacional y el modelo de literatura rigurosa, perfectamente controlada y autónoma (Calomarde, 2010: 186). Si por un lado, aquel concepto de un barroco borgeano disfórico y humorista entendido como todo gesto intelectual es barroco y por ende, humorístico, y ronda en la caricatura” abrió la puerta de la lectura de Virgilio Piñera dentro de la tradición del sur, por otro lado, obturó la lectura de Lezama en tanto poeta de la imagen, la proliferación barroca y excepcionalidad del fragmento. Bianco (1970:10) había señalado acerca de barroco dislocado de Piñera, que proviene de la contradicción de las lógicas que atraviesan sus relatos, y de la condición de una subjetividad literaria en disonancia con el mundo que habita y- agrega como remate- es por eso, no menos barroco que sus célebres coterráneos.

Pese a la lectura de Cortázar, en los años ochenta, que abrió para *Paradiso* una mirada radical a partir de nociones como causalidad oblicua, azar concurrente y la noción de escritura de frontera (Calomarde, 2010). Serán los poetas de la generación siguiente, principalmente Néstor Perongher, quienes producirán e hacia principios d una relectura en clave diferencial y regresarán a Lezama , y en especial a la novela-poema, como una apuesta por la estética y a lo neobarroco como una apuesta por la politicidad contramoderna de la escritura.

### **1.2. Imagen y miniatura**

Es en ese sueño como en todos, el tiempo y el espacio no existen, se procura alcanzar una nueva dimensión” ( José Lezama Lima).

*En La Habana* es un texto sobre la relación de los objetos y la ficción, los objetos de *Paradiso* y la maquinaria de producción de ficción que son esas miniaturas. En su culto del fragmento, aparece en el texto aireano un objeto que sobresale entre todos, el vaso danés que Lezama había descrito en el capítulo XII de su novela cuando el niño Cemí se detiene ante la miniatura

Coge la pieza danesa, revisa con lentitud los motivos grabados, los vuelve a poner en el mismo lugar. Recuerda los motivos: los barcos pequeños, como aquellos que son de plata que se exhiben en las vitrinas, en la bahía resuelta de un simplista cuadrado escolar. Las murallas que ciñen las plazas y el palacio real, con el burgomaestre recibiendo una comisión de estudiantes chinos, que le muestran una colección de estampas de la china de las montañas y los lagos. Luego ya por la mañana los ómnibus a la puerta mayor de las murallas para recorrer los castillos medievales” (Lezama Lima, 1996: 369).

El objeto/miniatura se vuelve en la relectura de Aira, el disparador privilegiado para interrogar los modos de la representación. En su mirada de novelista, el vaso danés funciona como un Aleph, el punto infinito que fagocita todas las categorías. Con él, coloca a los objetos en un lugar de apertura a una nueva dimensión donde los vínculos de la ficción con lo real se redefinen e incluso, invierten. Según Aira es probable que Lezama niño haya tenido en sus manos el vaso, que se le haya caído, que se le haya roto y que la huella del objeto fracturado sea la potencia imagética por donde se filtra lo real, entonces “Ponerlo en un libro era inevitable, pero por un resquicio por donde podía subsistir la imagen: la realidad”.

Por otra parte, la condición de objeto se configura como transitoria y dinámica, se hace en la falta y en la inminencia de su realización en imagen: “Un objeto espera a ser representado en una imagen (esa espera es la que lo vuelve objeto)”. Si regresamos a la lectura de Cintio Vitier sobre el capítulo, recordaremos que para él se narra la concatenación de los sueños por donde atraviesa el miedo infantil y la ausencia paterna, “el desfiladero infernal de los sueños que alegorizan el terror y la infinita nostalgia de la falta del padre”. No es casual, entonces, que sea una de esas escenas las que Aira recupera. Del mismo modo en que la caída del vaso había disparado la escritura de *Paradiso*, el azar concurrente de este encuentro, lo impele ahora a la escritura de “En La Habana”. Así, el mismo objeto, se torna *acontecimiento* que abre-inaugura la escritura.

Ahora bien, ¿que hace de esa miniatura, una imagen? La imagen para Aira no representa ni imita sino que ocupa el lugar de lo real. Dicha ecuación implica necesariamente repensar los términos de la relación entre la ficción y lo real, y el problema de su mediación semiótica. Señala “(..), roto o no, el vaso danés persistía allí, en su lugar de la casa, silencioso e inagotable, indescifrable como lo es todo lo real” (66). La persistencia del objeto en el modo de lo real, ese ocupar su lugar, implica ocupar el lugar de su opacidad y mudez. Si la marca de lo real, entonces, es precisamente lo opaco, indescifrable e infinito, el arte no puede representarlo, solamente sustituirlo, como los objetos y las miniaturas de *Paradiso* que completan la falta del padre, del ritmo natural. Los objetos-miniatura como Oppiano Licario, la miel y finalmente, la poesía ocupan el lugar de las faltas fundamentales, es por eso que “Sea como sea el vaso danés, una vez admirado en su realidad palpable (tan frágil) e increíble a la vez podría abrirme un camino nuevo a la interpretación de la obra de Lezama. En realidad un viejo camino, el de la imagen, que es el de la microscopía” (64). La miniatura funciona como un sustituto de lo real allí donde algo falta, y deviene imagen, el espejo oblicuo por donde se asedia a lo real. Paradójicamente, esa misma noción de la imagen es reactiva a la propia literatura, en la medida en que ella para ser tal debe surgir por fuera del lenguaje: como enigma, fuera de todo relato posible “como misterio y posibilidad infinita” al modo Lezama.

Pero Aira relea también a la idea de Lezama de imagen como movimiento y monada hipertélica, porque en el interés por construir otra episteme poética, el dinamismo e inestabilidad como vectores de la imagen le permite abolir la teleología del relato. Resuena en su ensayo, las frases de Lezama:

“Todo movimiento como tal es una apetencia y una frustración inicial. El nacimiento de esa conciencia, derivado de la sorpresa de ese reposo, lo lleva a la tierra áurea y al hastío del ser. Sabe que como apetencia, como hambre protoplasmática, como mónada hipertélica, será un indetenible fluir [...] En esa conciencia de ser imagen, habitada de una esencia una y universal, surge el ser”. (Lezama Lima, 2009: 7).

Al volver a esa tradición, el argentino produce otra negociación, ahora con la teoría contemporánea de la imagen. En su ficción futuroológica, el pensamiento de Deleuze sería de algún modo tributario del legado lezamiano ya que acordarían en el

diagnóstico de nuestra era como antiimaginaria. La sobresaturación discursiva y consiguiente anulación del poder de la imagen que rige la sociedad contemporánea serían las marcas de esa contemporaneidad. Señala Aira “Nuestra época, al revés de las Eras imaginarias, se ha especializado en neutralizar el valor específico de las imagen, anulándola con algún relato o epígrafe que la explique o la sitúe”(64).

### **Microscopía e Inminencia**

En la corta y barroca escena de la visita de Aira a la casa de Lezama donde “todo es pequeño, minúsculo, de casa de muñecas.(...)” (61) encuentra el magnetismo de algunos objetos que lo reconducen a *Paradiso*, y *Paradiso* a su propia obra. Desde esa lectura tautológica, emerge su método escritural de la microscopía y la generación automática de relatos en tanto que “posibilidad de liberarse del viejo sujeto artista, y democratizar la creación, saliendo de la trampa de lo obvio y haciendo infalible la novedad” (73). En esta línea, el relato ya no se concibe como un producto de la imaginación y de la memoria sino de la organización narrativa de elementos o “figuras” provenientes del mundo externo y reunidos por el azar” ( y el reenvío transparente al azar concurrente lezamiano). Al usar genéticamente las escenas-objetos para construir con ellas un relato, y al hacer de ese relato un ensayo sobre la estética, no ignora Aira que está interviniendo en un debate mayor, el de la postautonomía y que al mismo tiempo está produciendo una operación de recolocación de uno de los escritores mayores de la tradición continental - y conspicua figura de la tradición aurática-según él junto a Borges componen la dupla central. Es por ello que negocia con su herencia, al colocarlo como antecedente de la teoría estética que aquí construye. Pese a que el cubano permanecería aun prisionero de cierto psicologismo y descriptivismo que Aira pretende enterrar, realiza cierta concesión porque “Es como si esas descripciones fueran un paso previo a mi utopía de lo nuevo” (73). Entonces, me pregunto, ¿qué ve el autor de *Cuando me hice monja* como potencia en la escritura de Lezama? Me atrevería a proponer que lo que encuentra es la vía de la imagen como una posibilidad oblicua que rompe la dialéctica restrictiva y pendular de realidad y ficción para promover un episteme poética que disloca el conjunto de nociones de la modernidad literaria. Esa utopía de lo nuevo se configura en la estructura narrativa como la posibilidad de contar desde relaciones, no solo diferentes sino, sobre todo, insólitas, una extrañeza que se produce no de manera aleatoria, aunque sí regidas por un “azar concurrente” que administra el vínculo entre escenas, miniaturas, objetos. Lo

fundamental de esa novedad es que las relaciones ya no provienen de los recursos mentales del autor, ni de la imaginación, ni de la memoria. Esa es la parte de automatismo con el que el arte exorciza el exceso de idealismo y su mercadotecnia aurática.

Por otra parte, la relación entre lo excepcional y lo cotidiano tan recurrentes en *Paradiso*, vuelven al ensayo de Aira. Porque las escenas puestas a dialogar a partir de esas nuevas configuraciones pueden también proporcionar otra “Morfología de las excepciones” (Ortega, 1996: 682) que proviene de su carácter de real empírico porque “el vaso danés es realmente un prodigio”. En la escritura de Aira esa excepcionalidad no proviene solo, o no tanto por la calidad de su artesanía, ni de una segunda naturaleza que crea el arte, sino de su carácter viviente y de las relaciones que establece el montaje literario. En esa lógica es que para producir una relectura de *Paradiso*, construye una escena de caminante que recorre la casa de la calle Trocadero y los museos de La Habana.

Sin embargo, ese tipo de, digamos, realismo, no implica de modo alguno la reproducción de las lógicas que marcaron el realismo tradicional, muy por el contrario. El método de la microscopía comporta la ruptura con la lógica lineal del relato, y la concepción del texto en términos de cruce de dimensiones y escritura operando en el desfase temporal con el mundo real. Si, como en el vaso danés la imagen de la ciudad escandinava no está en una superficie plana, sino en la curva del vaso, visualizarlo en conjunto requiere de una manipulación artesanal, tomarlo entre las manos, recorrerlo, girarlo, operación de mirada microscópica no exenta del riesgo de pérdida. Y en ese punto de la microscopía es cuando el ensayo regresa a la operación vanguardista de reubicar las relaciones arte y vida, porque el arte vuelve a tocar la vida, vuelve a hacerla arder como decía Didi-Huberman “Lezama debe de haber pasado horas contemplándolo, o estudiándolo, y más que horas: no es imposible que lo haya tenido en su poder unos cuarenta años antes de escribir *Paradiso*” (Aira, 66).

Si el predominio de la función de la forma con todos sus debates y puntos de fuga había dotado de cierta especificidad o aura la noción de arte y literatura hasta la modernidad, la reapropiación de esa función en el presente por parte de la política o los mass media “desconfiguran los programas que diferencian realidad y ficción, verdad y simulacro” (García Canclini: 12). Si la transgresión de esos bordes en los momentos

utópicos genera una constante desde Duchamp hacia el fin de siglo pasado, la pulsión de la postautomía gira su mirada desde “prácticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos”). El deseo de hacer intervenir a *Paradiso* en ese debate del El arte fuera de sí es evidente desde la misma portada del Libro que reproduce el mingitorio de Marcel Duchamp. En este contexto, vale recordar que para García Canclini, pensar el arte en la inminencia implica plantear una relación oblicua con lo real, un punto donde “las obras no solamente suspenden la realidad, se sitúan en el momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (García Canclini, 12)

De este modo, para Aira la escritura complementa a la miniatura, como una inminencia, como del anuncio de lo por venir, complementa a lo real no como su epígono sino como la plusvalía del sustituto. Ese valor agregado se produce a partir de un desfase temporal en la mirada porque ese por venir es la propia escritura: “El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso”

### **Coda**

En su recorrida por La Habana, Aira encuentra un pavo real en el patio del museo, esa imagen le dispara recuerdo de infancia y una reflexión. El majestuoso pavo intenta infructuosamente seducir a una hembra porque el desfase temporal del cielo hacia imposible la escena seductora e inútil del gasto. Del mismo modo, la imposibilidad y el fracaso median en el acto amoroso del arte, la tragedia es imposible de representación porque cuando la miniatura se hace imagen es porque se ha convertido en recuerdo: “Es como si la miniatura hiriera la memoria como una bala, antes que la percepción, o pasando de largo la percepción”(80)

Por eso que en el texto, el relato se entrama en su peripatético periplo, expone las intrincadas relaciones entre arte y vida, política y literatura, ficción y realidad. Cierra el texto con la ubicua escena del patio del museo que lo traslada a la plaza de mayo donde el pueblo, en la falta, en la proscripción del líder, construye su imagen, en ese momento previo a la muerte la degrade en fetiche. Entre la imagen y el souvenir funciona la lógica de la reproducción que aspira a hacer de ese recuerdo un artificio instrumental. Pero el arte, y por ende la imagen, opera cuando la lógica reproductiva cesa. Que un escritor abrumadoramente prolífico como Aira cuya maquinaria de

escritura aparenta sujetarse a las relaciones entre la literatura y el mercado, instale la sospecha sobre la reproductibilidad del arte, no constituye sino otro modo de hablar de su propio lugar en la escena literaria, en definitiva, gesto de autolegitimación y justificación.

De este , en la relectura de *Paradiso*, Aira recorre especularmente los pilares del sistema poético del mundo: allí es la falta lo que crea la imagen como donde hace el asma de Lezama y especularmente su miopía, hacen que si el ritmo configuraba una búsqueda central en Lezama, será ahora la obsesión por las dimensiones para el miope autor de “En La Habana”. Entonces, si partimos de considerar el texto de Aira como una operación que hace interceder la obra de Lezama en el eje de dos grandes debates: la tradición del barroco y la postautonomía no resulta inocente que culmine su texto anudando una figura relevante de historia política argentina en la imagen de un patio en el museo de La Habana. En ese afuera del museo, el arte y la literatura- fuera de sí- se dan cita. Allí el pavo real del museo es ahora la imagen, la miniatura mediando entre el real del pueblo argentino y su falta. “Me imaginaba un pueblo de pavos reales reunidos en la plaza de mayo”. Y su desfase “Me fui acordándome de la frase de Perón “me llevo en la retina la imagen más maravillosa...” (80)

## **Bibliografía**

Aira, Cesar (2016 ) *Sobre el arte contemporáneo* [Seguido de *En La Habana*], Literatura Random House, Buenos Aires.

Bianco, José (1970) “Piñera, narrador” a Piñera, Virgilio, *El que vino a salvarme*, Sudamericana, Buenos Aires.

Calomarde, Nancy (2010) “Heterodoxia y heterogeneidad en Lezama”, en *Gravitaciones en torno a la obra de José Lezama Lima*, Paris.

----- (2010) *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur. Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Alción, Córdoba (2da edición , 2016, Almenara, Leiden, Holanda).

Deleuze, Gilles (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, México, Barcelona.

Didi Huberman, George (2016) *El archivo arde* (trad Juan Antonio Ennis) en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com>. Fecha de consulta, 12-12-2016.

García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires.

Lezama, José (1996) *Paradiso* (ed crítica: Cintio Vitier), FCE: Madrid.

----- (1981) *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América Latina, Una especulación*, Buenos Aires: Eterna cadencia.

Nancy, Jean Luc (2016) *La imagen. Lo distinto* (trad. Gabriela Milone) <https://scribd.com>, Fecha de consulta. 10-11-2016

Ortega, Julio (1996) De *Paradiso a Oppiano Licario: morfología de la excepción*, en Lezama, José (1996) *Paradiso* (ed crítica: Cintio Vitier), FCE: Madrid. Pp 682-698.

Vitier, Cintio (1996) “Introducción”, en Lezama, José (1996) *Paradiso* (ed crítica: Cintio Vitier), FCE: Madrid.