



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Neuburger, Ana

La invención del comienzo: vacío, desierto y ficción

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 25, núm. 1, 2023, Enero-Abril, pp. 218-236

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325113>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33075324014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA INVENCIÓN DEL COMIENZO:
VACÍO, DESIERTO Y FICCIÓN

THE INVENTION OF THE BEGINNING:

EMPTINESS, DESERT AND FICTION

Ana Neuburger

ORCID 0000-0002-3357-7645

Universidad Nacional de Córdoba, IDH, CONICET
Córdoba, Argentina**Resumen**

Este trabajo explora cómo la crítica literaria se pregunta por las relaciones entre desierto, vacío e imaginación a partir de la noción moderna de paisaje. Desde los aportes teóricos-críticos de F. Rodríguez, J. Andermann, J. Uriarte, nos preguntamos por las operaciones estéticas que exponen la crisis contemporánea de la forma paisaje y sus derivas críticas alrededor de la imaginación. Para eso trabajamos, en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015), un retorno al desierto que imagina y con ello recomienza la conformación de un nuevo territorio pero también la invención de una mirada que reconfigura los sentidos del paisaje y sus relaciones con la naturaleza. Entre la alucinación y el trance, la ficción de Aira ensaya nuevas relaciones en torno a la percepción y descubre allí una serie de procedimientos que imaginan otro comienzo y remueven los cimientos de la fundación.

Palabras clave: César Aira; paisaje; crítica literaria; desierto.

Abstract

The following paper explores how literary criticism questions the relationship between desert, emptiness and imagination based on the modern notion of landscape. From the theoretical-critical contributions of F. Rodríguez, J. Andermann, J. Uriarte, we wonder about the aesthetic operations that expose the contemporary crisis of the landscape form and its critical drifts around the imagination. To this end we will discuss César Aira's *An Episode in the Life of a Landscape Painter* (2015), a return to the desert that imagines and thereby recommences the conformation of a new territory, but also the invention of a gaze that reconfigures the senses

Resumo

Este trabalho explora a maneira como a crítica literária questiona as relações entre deserto, vazio e imaginação, a partir da noção moderna de paisagem. Com base nas contribuições teórico-críticas de F. Rodríguez, J. Andermann, J. Uriarte, indagamos sobre as operações estéticas que expõem a crise contemporânea da forma da paisagem e suas derivadas críticas em torno da imaginação. Para isso, trabalhamos em *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2015), um retorno ao deserto que imagina e com ele reinicia a imagem de um novo território, mas também a invenção de um olhar que reconfigura os sentidos da paisagem e suas relações com a natureza. Entre a

of landscape and its relationship with nature. Between hallucination and trance, Aira's fiction rehearses new relationships around perception and discovers a series of procedures that imagine another beginning and shake the basis of the foundation.

Keywords: César Aira; landscape; literary criticism; desert.

alucinação e o transe, a ficção de Aira testa novas relações em torno da percepção e descobre ali uma série de procedimentos que imaginam outro começo e removem as bases da fundação.

Palavras-chave: César Aira; paisagem; crítica literária; deserto.

La producción del vacío

La fábula de imaginar la escena de los comienzos de la historia nacional pareciera estar acompañada por la imagen del vacío. El gesto político de imaginar y, con ello, fundar un territorio se conjuga con la ficción de inaugurar un comienzo. Y pareciera que ese gesto fundante sólo es posible hacerlo escribiendo, ya que narrar “no es sólo inscribir un síntoma histórico en la materia del relato, sino sobre todo producir y modelizar el curso de los acontecimientos que ese mismo gesto inaugura” (MACCIONI, 2020, p. 224). Una historia que requiere para la fabulación del sentido de los acontecimientos que busca instituir, imaginar su reverso, un sentido opuesto y negativo: “inscribe y hace surgir en la escritura que funda, al mismo tiempo, una imagen de la naturaleza que presupone no-histórica y en este sentido, quizás, mítica” (MACCIONI, 2020, p. 225). Sobre ese fondo pretendidamente natural se levantan los fundamentos de la historia, a partir de una naturaleza mítica que, a su vez, es creada e inventada por la fuerza y la estructura del mito. Un surgimiento desnaturalizante de la historia que hace del proyecto fundacional un sentido unívoco e inevitable.

La invención del comienzo, de la historia y el territorio -reunidos en el advenimiento de la fundación- inaugura entonces un movimiento: la apertura de una posibilidad para el porvenir. Una perspectiva que, a la vez que descubre una escena espacial, traza la proyección de un futuro posible de apropiación y explotación territorial. En este anclaje espacio-temporal, el comienzo se muestra opaco, su propia temporalidad es difícil de trazar. Ya que la promesa que dibuja el futuro de la Nación requiere para su realización asentar una condición que sólo es pretérita, un tiempo anterior consolidado en una naturaleza no-histórica. Un pasado absoluto que, como tal, nunca ha sido presente. Se trata de la prefiguración de un horizonte que hace del grado cero de la fundación un futuro anterior, una promesa histórica que sólo sobre la base de fabular un tiempo pasado se lanza a proyectar el porvenir.

En los cimientos de la fundación del territorio nacional argentino, la imagen del vacío se levantó como la condición necesaria para montar la figuración temporal de los comienzos, la escena del surgimiento de un espacio y un tiempo por venir. El vacío se presenta como ausencia temporal, como grado cero histórico y, a la vez, como vacío espacial, como surgimiento inaugural y repentino del territorio. Dicho vacío tomó el nombre de desierto, espacio emblemático de la fundación nacional que se erigió como una vasta extensión, como un territorio infinito que aparecía *por primera vez*. ¿Pero no era el desierto un paisaje inmóvil, un vacío que siempre estuvo ahí? ¿Un espacio geográfico, natural, disponible, a la espera de que algo suceda? Lo cierto es que el desierto es un espacio que *se hizo* desierto, que a partir de una serie de transformaciones teóricas, políticas y estéticas se fue cubriendo de una serie de significantes vinculados a la soledad, el abandono y el vacío (URIARTE, 2020)¹. Se trata de un espacio que durante el siglo XIX comienza a construirse a partir de una operación de ocultamiento: borra su carácter de proceso para hacer emerger la imagen de un espacio natural. Es a partir de una intervención precisa que el espacio se vuelve un “sustrato atemporal” (GORDILLO, 2018, p. 105), una extensión absoluta e invariable. Este sentido de abstracción se ve alterado al momento de reparar en la producción del espacio, en los movimientos y las fuerzas, en la plasticidad que lo componen y dan forma, en suma, al leer allí un proceso intensamente material que atraviesa el espacio y que busca encubrir las formas de representación y de apropiación territorial (GORDILLO, 2018). El vacío del desierto fue antes que un objeto a representar, el resultado de una práctica sobre la que fue posible construir la imagen de un espacio disponible a la espera del proyecto civilizatorio y modernizador capaz de apropiar y llenar de sentidos la Nación porvenir. Un proceso de vaciamiento que es al mismo tiempo la forma de producir el espacio nacional y definir su curso.

De este modo, literatura, fundación y territorio conforman una trama de imágenes indisociables en el siglo XIX sobre la que se forjan los sentidos de la Nación. El desierto se consolida allí como un artefacto discursivo funcionando

¹ Javier Uriarte, en *The desertmakers* (2020), postula la siguiente idea: si el desierto requirió para su construcción una constelación de sentidos en torno al vacío para convertirlo en un espacio natural, en pura geografía, la concreción de dicho proceso se asentó sobre una serie de prácticas sistemáticas y específicas ligadas a la conquista, la apropiación y el exterminio. Y la guerra, en su recorrido, se presenta como el principal instrumento desertificador a mediados del siglo XIX. Para ello, distingue dos momentos. Primero, el desierto como modo de representación del vacío, como imagen y expresión de un deseo y luego, a través de la guerra, el desierto concretamente se torna un espacio capaz de ser apropiado por el Estado. Uriarte sugiere que la guerra se concibe en la lógica modernizadora como instrumento legibilizador, capaz de hacer frente a esa vasta extensión territorial que no puede abordarse con la mirada: “la guerra implica sucesiva pero complementariamente desertificación, legibilidad y apropiación, tres momentos de un mismo proyecto exitoso” (URIARTE, 2012, p. 31). E insiste en muchas ocasiones en las dos configuraciones que giran en torno al vacío: “el tránsito desde el desierto como fantasía, como la invención de un vacío conquistable, hasta su creación como otro vacío, ahora resultante de dicha conquista” (URIARTE, 2012, p. 159).

en torno al vacío y lo real. Los sentidos de la Nación se organizaron alrededor de una operación que consistió en hacer del desierto un espacio natural que simplemente se encontraba *ahí*. Ese proceso de naturalización del espacio, en la lectura de Jens Andermann, señala cómo el paisaje se esforzó por disimular y ocultar la violencia que lo constituyó como tal: una “política naturalizante” (ANDERMANN, 2018, p. 17) del espacio que “encubrió y se tornó cómplice de una violencia extractiva que no ha dejado de arrancar la carne de la tierra” (ANDERMANN, 2018, p. 17-18) y que funcionó como garante del proyecto civilizatorio y modernizador.

El proyecto fundacional nos presenta al desierto como una imagen irremediamente producida, como el efecto de una práctica concreta, como el resultado de un proceso cuyo objetivo fue precisamente borrar el carácter de su puesta en curso. Por tal motivo, ese nombre político enlazado a la fundación del espacio argentino no se presenta como un objeto a representar, sino que se abre como acontecimiento y como un trabajo singular de espacialización. Un artefacto óptico y discursivo que, en la noción moderna de paisaje, sentó las bases de una relación específica que predominó en las coordenadas del pensamiento estético, político, literario, económico del siglo XIX, entre una naturaleza objetivada –y por tanto, explotable– y la voluntad de un sujeto capaz de portar una mirada y otorgar sentido.

El desierto exhibe, a partir de la producción de un vacío originario, el carácter constructivo de una operación precisa y, junto a ello, la ficción necesaria para la fundación de lo nacional. Ficción que reveló, en primer lugar, la inevitabilidad del proyecto a partir de la conformación de una tradición que funda una temporalidad propia, un tiempo fuera de tiempo y un espacio que se proyecta como paisaje, como una imagen en el horizonte de lo fundante.

La geografía imaginaria

Todo reparto de mundo no es sino ilusión y artificio

Oliver Marchon, *Rarezas geográficas*

Si la noción moderna de paisaje construye principalmente una mirada y un sujeto que se posicionan y conforman un paradigma perceptivo, a partir del cual la naturaleza es reconocida y entrevista, ¿qué sucede cuando el paisaje es producido precisamente a partir de la ausencia de ese sujeto y, particularmente, de esa mirada? Si los viajeros europeos se lanzaron a recorrer territorios desconocidos y se encargaron de trazar, limitar y calcular el espacio a partir de un conjunto de técnicas de medición, lo cierto también es que muchos no estuvieron allí. Se trata aquí de escribir sin viajar, de fundar sin ver. Ya que el viaje, como asegura Javier Uriarte, antes que un desplazamiento por el espacio, es un desplazamiento por el tiempo:

Para viajar no hay que desplazarse físicamente, sino fantasear, soñar; como en el primer Lamb, que contemplaba Uruguay desde el Cerro de Montevideo, no se trata de ver, sino de imaginar, de proyectar: he aquí la fuerza que genera dinámicas dominadoras concretas (...) Pero sobre todo, el viaje no es un desplazamiento en el espacio, sino en el tiempo: no importa lo que hay allí (en realidad, para esta mirada, no hay nada, o hay sólo muerte), sino lo que habrá (URIARTE, 2012, p. 191).

¿No era, entonces, necesario dar un testimonio del desierto y volverlo así una evidencia geográfica? ¿No hacía falta, acaso, la presencia de un *yo* sobre el espacio para narrarlo? Michel Nieva (2020), en “Sobre viajeros inmóviles de la literatura argentina” repara en este aspecto y bajo la figura del *viaje estático* subraya un momento destacado de la historia argentina: *Facundo*, tratado fundacional de la pampa argentina, fue escrito por Sarmiento sin haber pisado jamás ese territorio; lo hizo “a salvo del espacio” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 229), guiado por fuentes extranjeras para construir la descripción de un espacio por fundar. Para Nieva, Sarmiento, en ese gesto imprevisto, funda la tradición de los viajeros inmóviles, aquellos que escribieron y en ese acto fundaron un territorio nunca visto. “Nadie mira nada” (2010, p. 218) dice Rodríguez a propósito del mismo acontecimiento². Pareciera que sobre la base de negar el acontecimiento de la mirada, se alza y construye la imagen del desierto. Se trata de escrituras que, en suma, movilizan y ponen en funcionamiento algo del orden de lo estático:

Así, al viajar sin viajar, Sarmiento no sólo constituye a la pampa como un campo de distribución virtual de cuerpos y de sentidos para un nuevo Estado-Nación, sino que se enmarca a sí mismo en una tradición mucho más vasta de viajeros que hacen de la quietud un movimiento político y de las condiciones de posibilidad del viaje una crítica de la razón viajera (NIEVA, 2020, p. 27).

² Así, Sarmiento construye la imagen de la pampa sin haber estado ahí y lo hace a partir de un conjunto de imágenes y enunciados precisos que, a la vez, son tan ajenos como distantes en el espacio: “Hacia 1845, cuando escribió *Facundo* desde su exilio en Chile, Sarmiento no tenía un conocimiento directo de la llanura, pero había leído y escuchado hablar de ella. Sus descripciones, aceptadas a partir de entonces como verdad geográfica, provienen de los cuadros de Humboldt de los llanos venezolanos, de los libros de viajeros ingleses, de las novelas de Cooper, de *La cautiva* de Esteban Echeverría, de las láminas de Rugendas, de los relatos orales de arrieros sanjuaninos, de la mirada fija en los blancos de los mapas” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 253). La operación de fundar lo desconocido a partir de un sistema de traducciones sobre saberes existentes se produce, según Carla Lois, a lo largo de la historia en torno a la denominada *terrae incognitae*: “la enunciación, las hipótesis y los métodos que hacen imaginables las *terrae incognitae* suelen tomar prestadas teorías y métodos que funcionaron o funcionan para interpretar y explicar el mundo conocido” (LOIS, 2018, p. 25).

El desierto libera una potencia ligada a la imaginación y por tanto a un modo de intervención singular, ya que la imaginación se configura como forma de producción estético-política, como una dimensión material de la existencia. El referente, parecieran decirnos los trazos que dibuja la ficción, no impacta en la emergencia de las nuevas coordenadas espacio-temporales que presenta el paisaje. Fermín Rodríguez enuncia en esta dirección: “entre ver y no ver, entre la nada y la afirmación descriptiva de algo, se abre un espacio de inversiones en el que cualquier referencia se desvanece” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 218). Pareciera entonces que la imaginación espacial, aquella que asentó las bases para la fundación del espacio nacional, convoca en primer lugar la apertura hacia una temporalidad de lo posible que se vincula de modo directo con el acontecimiento. Como supieron enunciar Deleuze y Guattari (2004), lo virtual pertenece al orden de la fuerza o la potencia, pero no se opone determinadamente a lo actual ya que no carece de existencia material; y ambos, de este modo, entran en relación “sin que pueda haber allí un límite asignable entre los dos” (DELEUZE, 2019, p. 38). Lo virtual pertenece a ese plano de instauración de lo posible y, por tanto, se presenta como la exigencia de la invención de un mundo por hacer. Así, toda invención es una intervención sobre una realidad por venir. En la fundación del desierto argentino, ante la ausencia de mirada y de un “yo” que se coloca ante lo desconocido y en ese acto construye un paisaje, se da lugar al potencial de producir espacios, a la ficción fundacional que surge del acto mismo de nombrar, que fabrica enunciados e imágenes que hacen lo que imaginan. Si el vacío ya constituía un desafío a la imaginación, si se presentaba enteramente como un espacio negativo, la apuesta se redobla ante la ausencia total de la mirada. Es por esto que la conformación del paisaje del desierto se torna un acontecimiento sorprendente, imprevisto y enigmático ya que aquello que lo vuelve aprehensible, es decir, la posibilidad misma de *hacer ver* el espacio, se da justamente por la retirada de la mirada en el marco del paisaje. Un paisaje sin testigo y un retiro del cuerpo hacen del programa estético-político una realidad visual y de la imaginación, una temporalidad cargada de posibilidad y abierta al porvenir.

Fermín Rodríguez asegura que “mirar es, antes que nada, una operación de encuadre que estabiliza el paisaje y asegura la distancia del observador respecto de la escena” (2010, p. 221). La mirada asegura, entonces, la distancia necesaria para volver ese espacio una evidencia visual, pero es cierto también que el espacio del desierto produce una distancia que no es posible explorar. Esta distancia es leída por Catrin Gersdorf, en *The poetics and politics of the desert* (2009), en términos de una *resistencia* que presenta la materialidad del desierto ante las formas familiares de apropiación económica, política y cultural y, por tanto, el esfuerzo que significa incorporar al desierto en el discurso de paisajes americanos del siglo XIX no como territorio extranjero,

sino nacional. La trama de operaciones y procedimientos en torno al desierto y su fundación producen, para la autora, fantasías culturales en las que lo imaginario y lo real intercambian formas que se dirigen a producir un territorio paradigmático: el desierto como espacio ejemplar que relaciona naturaleza, cultura e historia.

Carla Lois explora, en *Terra incognitae* (2018), las configuraciones de los denominados *espacios en blanco* que presentan los mapas y cartografías modernas, como aquello desconocido que remite a una ausencia y a un conjunto de significantes que expresan la falta, e interroga allí los sentidos que proliferan de aquellos territorios desconocidos e inhóspitos y el vínculo que entablan con el modo en que fueron imaginados y enunciados. Acaso sobre ese vínculo se tramen los proyectos políticos fundacionales de comienzos del siglo XIX, en imaginar aquello que se desconoce y en ese movimiento trazar una apuesta hacia una temporalidad abierta y una espacialidad sin medida. “Una geografía imaginada, a tientas” (LOIS, 2018, p. 11) se vuelve una práctica específica sobre esos espacios *blancos*, vacíos inexplorados que giran en torno a lo desconocido. Geografías inaccesibles, *escurridizas* dirá Lois, y por tanto abiertas al trabajo de la ficción y a las estrategias con las que fueron imaginadas y enunciadas, aquellas que forjaron las representaciones que permitieron pensarlas y visualizarlas. Lo desconocido es “algo incierto que se inscribe en el dominio de lo posible” y “es dentro de ese horizonte de lo posible que se constituye el proceso de invención, de construcción y de producción de lo desconocido” (LOIS, 2018, p. 25). El blanco, para Lois, es el espacio paradigmático de la modernidad y fue pensado como la apertura de un espacio disponible, como posibilidad de inscribir y plasmar una articulación de sentidos e imágenes sobre el territorio. Nombrar un territorio nunca visto, describirlo y delimitarlo, en suma, inventarlo formaron parte de los procedimientos de la *imaginación geográfica* que durante el siglo XIX se lanzaron a explorar, descubrir, fundar y apropiar nuevos espacios. Es la potencia performativa de esas prácticas, organizadas alrededor de la imaginación, la que construye las bases de la fundación. Imaginar el territorio se suma entonces al conjunto de operaciones estético-políticas de la fundación del espacio nacional, una tarea precisa sobre el vacío sin forma para hacer desde allí una imagen futura, una materia plena de ensoñación, un deseo en fuga, un conjunto de trazos que dibujan, a tientas, casi sin ver, el porvenir de la Nación.

César Aira y la alucinación del paisaje

La operación de incorporar al desierto argentino en el archivo de paisajes nacionales de la región se presenta de modo singular y paradójico ya que la llanura pampeana es inscripta a la vez que excluida de la serie de

paisajes americanos que conformaron los naturalistas románticos y el viaje. Si el comienzo del siglo XIX encuentra en la travesía y lo desconocido la trama estética y política que define al paisaje moderno, la escritura se alza como el modo de trazar un límite la extensión desmedida del desierto. Este movimiento se traduce en el deseo y la insistencia que guían el viaje del personaje de Rugendas en la ficción de Aira, en la que escritura e imagen traman vínculos sobre la representación y los procedimientos artísticos. Y es el vacío como condición y resistencia el motivo que encauza el viaje, el origen oculto de un procedimiento vanguardista en ciernes.

César Aira vuelve a contar, una vez más, los comienzos de la historia del espacio nacional a partir de la *invención* (CONTRERAS, 2008) de una nueva mirada que reconfigura los sentidos del paisaje y sus relaciones con la naturaleza. El paisaje se retira de la significación dada entre una naturaleza objetivada y una mirada aprehensora del mundo y lo que acontece en su lugar es el trastocamiento de ese vínculo a partir de un juego de afectaciones mutuas y de un paisaje vuelto acción. Antes que la documentación, el registro y la medición propias de la realidad del paisaje moderno, es la imaginación que liberan el viaje y la ficción la que conforma el soporte sobre el que se crea el territorio.

Un episodio en la vida del pintor viajero (2015) narra un incidente en el viaje que emprende el pintor naturalista Rugendas, discípulo de Alexander von Humboldt, por Argentina a comienzos de 1800. El episodio concentra dos momentos decisivos del relato: un accidente atroz, próximo a la desfiguración del artista y el encuentro cercano con un malón. A partir de ese accidente, la percepción de la naturaleza se verá alterada por la morfina como modo de aplacar los daños del rostro desfigurado y el uso de una mantilla negra para cubrirlo. Aira, con la figura del pintor, convoca un lenguaje que emerge desde la pintura misma y se lanza desde allí a narrar el viaje. Así, escritura e imagen manifiestan la mediación estética que se alza frente a la realidad y la naturaleza, provocando deslizamientos y temblores en torno a la representación y los procedimientos. Aira, de este modo, hace coexistir en una misma superficie dos dimensiones del desierto argentino: la del paisaje clásico en la mirada del viajero naturalista y la de su misma fuga, surrealista y *despaisajeada* (ANDERMANN, 2018). Se trata de aquello que Sandra Contreras lee en términos de una operación de deconstrucción en las ficciones del escritor, más aún en aquellas que revisitan la tradición de la literatura nacional: “leer las novelas de Aira en virtud de la deconstrucción de las representaciones hegemónicas de ese espacio” (2008, p. 48).

La escena fundacional y su estructura de mito alcanzan de pronto un carácter plástico en la novela y el desierto se vuelve una larga duración, un sitio que retorna y recomienza, la insistencia de una forma pasada y la

apertura de un tiempo por venir. El desierto devuelto a su potencia adquiere la forma de una promesa, en la que el mito del origen se desmonta y se vuelve un campo de fuerzas que se actualiza sin agotar su poder de cambio. Sandra Contreras (2008) afirma que, a partir de una operación de traducción que adopta el uso de la tradición en la narrativa de Aira, se traduce el pasado a términos del presente. Pareciera que la forma de avanzar —el relato en Aira— surgiera de ese mismo remontaje hacia el origen: “Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo” (AIRA, 2015, p. 102).

La pampa argentina se presenta aquí una vez más como el espacio nacional por excelencia. Y es entrevisto por Rugendas como “el vacío misterioso que había en el punto equidistante sobre las llanuras inmensas” (AIRA, 2015, p. 12). Precisamente en este punto del espacio tiene lugar el salto diferencial que da Rugendas frente al naturalista Humboldt. Ya que éste busca plasmar la serie de imágenes que componen su ciencia del paisaje, esto es “la aprehensión visual del mundo en su totalidad” (AIRA, 2015, p. 13) a partir del crecimiento natural que emerge fundamentalmente en los trópicos: pura exuberancia vegetal. Esto es, que lo desconocido, el espacio aparentemente vaciado histórica y culturalmente, ingrese y sea traducido en una visión ordenadora y total de lo real. De allí que Humboldt sea considerado “un paisajista de los procesos de crecimiento general de la vida” (AIRA, 2015, p. 15)³. El joven Rugendas, deshaciendo el camino marcado por su maestro, insiste en ingresar a esa llanura que se perdía en el horizonte y que constituye desde el comienzo un desafío a su imaginación. La pampa argentina, a partir de una construcción discursiva principalmente negativa se aleja abismalmente de aquello que Humboldt consideraba “lo realmente excepcional del paisaje” (AIRA, 2015, p. 14). En cambio, Rugendas sostenía secretamente que en el vacío que presenta el desierto quizás encontraría la revelación de un nuevo procedimiento, “algo que desafiara a su lápiz” (AIRA, 2015, p. 34). El foco está puesto, en primer lugar, en el procedimiento y éste, a su vez, se encuentra fusionado al mito del origen. Se trata de los inicios de un procedimiento que se abre ante la posibilidad de plasmar, a partir del boceto y su carácter abierto e inacabado, una naturaleza dotada de fuerzas extrañas. Así, el tiempo de la fundación nacional encuentra en la ficción de Aira un nuevo comienzo, uno vinculado al origen de las vanguardias. Ya que, en el encuentro entre

3 Mary Louise Pratt (2010) lee en Humboldt el encuentro que se produce entre la especificidad de los procedimientos científicos y la estética de lo sublime, frente a los efectos que ocasiona la experiencia de la medida y lo irrepresentable. Se trata de un límite en la mirada ante aquello inconmensurable del espacio y ausente para la percepción que, sin embargo, irá desplazándose progresivamente en busca de trazados y marcos específicos que vuelvan inteligible el territorio y lo inscriban finalmente en el campo visual. En ese cruce la autora advierte la emergencia de “un nuevo tipo de conciencia planetaria” (PRATT, 2010, p. 44) que tiene lugar a partir del desarrollo de un proyecto totalizador de la naturaleza.

la mirada de Rugendas y el procedimiento artístico, asistimos de pronto al momento preciso de su surgimiento, al del impulso original y originario que se imprime en el territorio. Si la configuración del desierto supuso como primer movimiento imaginar aquello que se desconocía para luego proyectar allí una serie de operaciones que configuren y den forma al espacio, en Aira el procedimiento vanguardista será el modo de intervenir para volver a comenzar lo ya hecho, para seguir haciendo y liberar así “el proceso puro de la invención” (CONTRERAS, 2008, p. 17). Esta operación adquiere, en su narrativa, un carácter mítico, un remontarse a los orígenes, una insistencia y una repetición bajo un impulso de renovación: “se le abría un mundo ya hecho, y también, a la vez, por hacer” (AIRA, 2015, p. 10).

Acaso en Aira aquello que se encontraba agotado, además de lo que surge como efecto de los interrogantes en torno a *cómo seguir haciendo* y *cómo volver a empezar* en la narrativa argentina, sea también la forma paisaje. En *Las vueltas de César Aira* (2008), Sandra Contreras articula en la escritura de Aira dos problemas centrales de la literatura argentina de la década de los ochenta: la pregunta sobre cómo seguir escribiendo ante el aparente agotamiento y la propuesta artística de las vanguardias como modo renovado de la experiencia. Allí escribe:

De ahí que la vuelta al (del) relato sea indisociable de la recuperación anacrónica de las vanguardias históricas, de su mito de origen. Mi hipótesis es que la vuelta al relato es, en la literatura de Aira, el efecto de una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume *como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho*. En la repetición de esta interrogación histórica (...) la literatura de Aira se constituye como un gesto vanguardista que convierte al relato (...) en *un acto de supervivencia artística*. Una experiencia de anacronismo con todo lo de melancolía y de euforia que hay en la adopción de lo póstumo como punto de vista (¿cómo seguir escribiendo después del final?) y el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (¿cómo volver a empezar?) (2008, p. 21).

La figuración mítica del espacio argentino, la pampa como vacío originario, aparece en la novela como otro motivo para recomenzar la historia, la imaginación y el procedimiento. ¿Cómo escribir sobre el paisaje, cómo imaginarlo y configurarlo cuando su forma misma ha llegado a su fin? En la ficción de Aira parece ser el impulso del procedimiento aquél que, bajo la forma de la potencia que libera la invención, remueve los cimientos de la fundación. Se trata de un origen móvil, desplazado, capaz de torcer el rumbo que mantenía separados historia y naturaleza.

Lo desconocido en la mirada del pintor Rugendas adquiere progresivamente la forma de una promesa y un deseo que guían la trama de invención de un nuevo procedimiento. Así, el misterio y la ensoñación recubren la superficie del desierto, sitio en el que lo imaginario y lo real intercambian formas. En los desplazamientos de Rugendas no importa finalmente lo que hay, sino lo que habrá, la apertura ante lo posible que se traduce en porvenir. Pero lo que sucede, una vez iniciado el viaje, es que la llegada al desierto se demora. Una demora intensificada por los relatos de los baqueanos. Y un breve acercamiento al *centro imposible* del espacio sirve para desencadenar estrepitosamente la serie de eventos y acciones propias de la escritura de Aira. El gran vacío de las pampas se revela, en primer lugar, como artefacto monstruoso: “en su desmesura veía al fin la corporización de la magia de las grandes llanuras, la mecánica del plano puesta al fin en funcionamiento” (AIRA, 2015, p. 31). La ausencia del paisaje, o la negatividad que presenta ese espacio carente de traducciones, sobreviene como un eco amenazante, un “vacío espantoso”, como “la costra pelada del planeta” (AIRA, 2015, p. 40). Esta breve aproximación, decíamos, no será tal, ya que el desierto se retrasa, dilata su llegada, hasta que la marcha se ve finalmente interrumpida por un accidente próximo a la catástrofe: un rayo impacta no en el cuerpo sino en el rostro de Rugendas. Este acontecimiento será el inicio de la acción, “encadenada y salvaje” (AIRA, 2015, p. 44), que abrirá paso a la percepción alucinada del pintor y, de aquí en adelante, en dirección opuesta al desierto. Un accidente, como veremos, cuyo punto máximo se lanza a jugar con la idea de enlazar historia y naturaleza. No hay, entonces, viaje sino retroceso; tampoco hay desierto. El desierto, decíamos, se demora y comienza a tomar la forma de una promesa sin medida, de un espacio cargado de imaginación:

¿Acaso la «pampa» era más llana que estas llanuras que estaban atravesando? No lo creía, no podía haber algo más llano que la horizontal (...) Si había pampas (y tampoco eso era motivo real de incertidumbre), estaban un poco más adelante. Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación (AIRA, 2015, p. 38).

Aquello que se constituye como un *desafío a la imaginación* se dirige a despuntar los sentidos cartográficos del viaje de principios del siglo XIX. Ya que la documentación y el registro de la realidad comienzan a agrietarse a medida que avanzan por la llanura. El desierto se muestra así como una extensión virtual, “como si la geografía fuera una sola cosa con lo imaginario” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 35). Aira nos presenta en la ficción del viajero decimonónico el revés del viaje, un desplazamiento detenido que luego del accidente se traza en dirección contraria al desierto y aún así no deja de

poner en movimiento y construir la imaginación que puebla de sentidos, una vez más, esa zona de exploración espacial que es el desierto argentino. El viaje interrumpido de Rugendas se aproxima al *viaje inmóvil* de Michel Nieva. Un viaje estático, detenido, imaginario se revela así como el modo capaz de sondear el vacío nacional. El viaje de Rugendas está marcado por la interrupción, la marcha se ve detenida y la atmósfera se comienza a enrarecer, como si el plano y el procedimiento fueran un lugar imposible de acceder. A partir del accidente, el mundo cotidiano comienza a teñirse de alucinación y de una verosimilitud extrañada que luego tomará forma desde la óptica de la morfina y la mirada a través de la mantilla negra.

Un centro imposible

Jens Andermann (2018) sostiene que el paisaje no está constituido exclusivamente por hechos naturales ni por una mirada que proyecta sobre ellos una voluntad estética, sino, antes bien, por un juego de transformaciones y afectaciones en el que entran ambos. Aún así, la noción de paisaje remite a una idea de naturaleza externa con la cual el sujeto se relaciona como observador o contemplador. Por lo tanto, el paisaje asegura, a partir del surgimiento de una mirada y un encuadre específicos, una relación de disponibilidad y cálculo en torno al espacio natural. En tanto dispositivo cultural, el paisaje se constituye como una narrativa en ciernes, como un movimiento de proyección hacia futuros posibles. Sobre la base de estas relaciones se traman no sólo la distancia constitutiva de tal vínculo, la escisión determinante que hay entre naturaleza y sujeto, sino también la eliminación del trabajo que media entre ambos. Acaso, en la figura del pintor viajero, esta premisa atraviese completamente el relato, en la exploración de los alcances de esa zona de contacto en la que naturaleza y sujeto se aproximan, se confunden e intercambian formas, desde el impacto del rayo en su rostro, hacia la realidad transfigurada que no encuentra inmediatez desde la pintura. ¿Qué sucede entonces cuando el paisaje se retira de la percepción romántica, cuando ese vínculo situado entre naturaleza y paisaje se vuelve inestable? ¿Qué ocurre cuando el sentimiento moderno de pérdida ante una naturaleza pensada como unidad se vuelve inoperante? ¿Cuando la naturaleza deja de ser percibida como una evidencia visual separada de su materialidad?

La ficción naturalista de Aira reordena la aprehensión del mundo a partir de los enigmas que presenta la llanura argentina, enigmas que se resisten a la captación estética del método humboldtiano. Ya que no busca la totalización de las formas sino más bien el boceto inacabado que retrate los procesos de una naturaleza en interminable expansión. En esta dirección, Fermín Rodríguez (2010) afirma que hay en la visión del naturalista sobre el paisaje un germen de obra de arte cuya búsqueda se sortea en narrar la visión. Lo cierto también

es que, a partir del accidente, la propia mirada parece mostrarse en retirada. Se trata de una torsión en la perspectiva y una transfiguración del punto de vista. Aira nos sugiere además, en el viaje del pintor, quizás la última forma de la expedición: lo que queda de los naturalistas del siglo XIX no es la ciencia, sino el arte y junto a él la búsqueda incesante del procedimiento. ¿Qué sucede entonces cuando la percepción se ve alterada, cuando la visión se tiñe de alucinación, cuando el rostro se desfigura?

Rugendas, al comienzo del viaje, expresa el deseo de retratar un terremoto, esas “revoluciones del mundo físico” (AIRA, 2015, p. 29) en las que pensaba Humboldt, catástrofes naturales que refieren no a una naturaleza como cifra de la armonía sino un campo de fuerzas contrapuestas, colmadas de violencias. El máximo afán del pintor se traduce en “presenciar un movimiento” (AIRA, 2015, p. 29). De allí que inmediatamente después, Rugendas exprese el deseo que guiará este episodio: retratar un malón, esos “verdaderos tifones humanos” (AIRA, 2015, p. 29) que se abren a un presente explosivo. El malón avanza como una imagen y un deseo en la mirada del viajero, toma la forma de la espera ante lo incalculable, la violencia disruptiva de un acontecimiento, más asimilado a un fenómeno natural que humano, un movimiento implacable que brota de la tierra.

Terremoto y malón, entonces, aparecen concomitantes, se confunden, intercambian formas, no obedecen a ningún oráculo ni calendario, más bien irrumpen en la escena, acontecen de modo enérgico e incalculable. Esa aparente geografía sin historia que suscita la pampa argentina en la mirada fundadora se propone aquí irremediablemente mediada por la historia, haciendo convulsionar el sentido que se traza entre naturaleza e historia. Rugendas, en medio de estas tensiones, se pregunta ¿era el malón un hecho pictórico? y en esta pregunta quizás comienza a nacer el procedimiento, el surgimiento de naturaleza histórica plena en acciones y movimientos.

El gesto fundante del relato de viaje de Aira convoca por un lado, “la figuración mítica de la primera vez de los procedimientos artísticos” (CONTRERAS, 2008, p. 179) esto es, el gesto técnico, la mediación estética que se abre ante el espacio, y por otro, una narración del espacio que confluye con la pintura del geógrafo artista. Escritura e imagen componen aquí el entramado técnico que se alza frente a la pretendida imagen desmesurada de la naturaleza y se conectan al relato de viaje como tríada fundadora del espacio: “viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda” (AIRA, 2015, p. 21).

La invención del espacio, afirma Andermann (2000), es concomitante a la inscripción que se traduce en el gesto político de la fundación: un gesto técnico que surge en y por la escritura y que “fabula el comienzo de la historia cavando los cimientos de su fundamento sobre un fondo imaginario pretendidamente natural” (MACCIONI, 2020, p. 226). Quizás en *Un episodio en la vida del*

pintor viajero la pintura se alce frente a la escritura, es decir, la letra será el boceto de aquello que Rugendas va a llamar una pintura en acción -conjugando allí dos orígenes superpuestos, un *naturalismo vanguardista*-, en búsqueda constante de la invención de un nuevo procedimiento. No la obra estable y acabada de Humboldt, el cuadro, sino el proceso explosivo de las fuerzas de la naturaleza y que como proceso se muestra siempre inacabado. Boceto inconcluso, provisorio y simultáneo a los acontecimientos tumultuosos de la realidad.

Aira, por su parte, va a decir que la estructura misma del viaje ya es narrativa, un punto de partida y de regreso que suponen el desplazamiento a partir del cual es posible poner a funcionar el procedimiento de la invención. Acaso allí se cifre el procedimiento de Rugendas, en ese devenir narrativo que convoca el viaje y la aventura, el comienzo y el fin. El comienzo de este relato se figura al modo de una génesis, al igual que el procedimiento. Se trata del juego anacrónico en el que nos sumerge Aira: de los orígenes míticos de la fundación del espacio argentino, hacia el procedimiento fisiónómico de la naturaleza como el germen del despliegue surrealista. El pintor viajero de Aira imprime sobre las técnicas de lápiz del dibujo naturalista decimonónico los procedimientos vanguardistas del surrealismo en los que la velocidad y lo inacabado del proceso resultan centrales para trazar un nuevo comienzo. Rugendas tiene por momentos una conciencia muy aguda del comienzo: de allí brotan sus bocetos. Y a su vez, una conciencia de la fuerza performativa de sus imágenes, puesto que el viaje que emprende se configura como una máquina forjadora de imágenes que trabajan directamente sobre lo real.

Si el relato de viaje opera sobre lo real, lo hace como un dispositivo óptico, como una máquina de mirar y de inscribir sobre la superficie del espacio. Se produce un encuentro entre la mirada del pintor y el punto de vista de la novela, o su *atmósfera*, aquella que instantes previos al accidente, se impregna de rayos, electricidad y luces. Lo que acontece una vez desencadenada la tormenta es una transmutación en la visión, una torsión de la mirada. Rugendas avanza sobre el territorio y ve “grandes estallidos de crepúsculo óptico” (AIRA, 2015, p. 22). Su arte consistía en “una documentación geográfica del paisaje” (AIRA, 2015, p. 20) pero esa documentación y réplica de la realidad estalla al momento de constatar la presencia del malón en pleno combate. De su trazo comienzan a brotar dibujos pluralistas en pleno movimiento. El verosímil está en la superficie del papel, en la composición de sus dibujos. “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa” (AIRA, 2015, p. 89).

La percepción de la realidad en Rugendas cuenta con ese desfasaje propio de la alucinación, de un vínculo siempre escindido. Entre la desfiguración del rostro y la percepción alterada por la morfina, el entorno se alucina.

Las distancias no cuentan con referente, más que en la pintura. No pueden someterse a la medición desde la mirada del pintor, sólo a partir del cuadro. Desde allí, la oscilación entre la mirada y la naturaleza se ve transfigurada a partir del accidente. Pareciera que no puede haber producción de paisaje -representación total de la naturaleza- sino a partir de la crisis de ese proyecto fundador e idealista del espacio: una catástrofe material, eléctrica. Un rayo impacta en el rostro del pintor. Acaso esa escena concentra aquello que Andermann nombra como *despaisamiento*, un modo de forjar, a partir del agotamiento de la forma moderna del paisaje y de la suspensión de su sujeto observador, un estado de crisis transformadora. La catástrofe del pintor nos conduce hacia una radicalización de la forma, un cruce de relaciones entre la materia, lo informe y la desfiguración. Múltiples son los aspectos de la deformidad, ya que confluyen allí la alteración del rostro, la transfiguración de la visión y junto a ella, la de la propia realidad. Este desfasaje de la percepción trastoca las perspectivas que definen el conjunto de la percepción de la novela. El punto de vista, afirma Sandra Contreras (2008, p. 192), se convierte en dispositivo óptico que se ve atravesado por un conjunto de alteraciones y torsiones en las perspectivas. Se trata de una falla perceptiva que acompaña la deformidad del pintor como efecto de una continua metamorfosis.

El pasaje de la representación a la materialidad encuentra un revés en la figura del pintor: el paisaje eléctrico se imprime en su sistema nervioso. Aira pareciera decirnos que sólo sobre un sistema nervioso colapsado, al precio de casi perder el rostro, es posible captar, llevar al boceto, la fuerza inquietante del malón. Rostro que, al borde de la monstruosidad, enlaza morfina y deformidad como modo de reproducción técnica del mundo. La catástrofe personal queda sujeta a la invención: el artista debe encontrar el modo de retratar la fluidez de las escenas que llegan a sus ojos, a todo su rostro mejor dicho. Mary Louise Pratt (2010) escribe, a propósito del viaje de Richard Burton, que una retórica frecuente en la escritura imperial es la proyección de una mirada que parece verlo todo. En la ficción de Aira, el pintor viajero se alza como un corrimiento ante esa mirada total del espacio y presenta justamente su revés: apenas ve. La transfiguración de la perspectiva es uno de los puntos centrales de la obra de Aira entre los que trabaja Sandra Contreras. Es el exotismo -no sólo de las novelas del llamado *ciclo pampeano* del autor sino del conjunto más amplio de su obra- el dispositivo ficcional capaz de producir una nueva mirada. La transfiguración de los puntos de vista de los personajes pero también de los puntos de vista de la novela constituye el procedimiento del continuo que opera en la ficción de Aira, un continuo que asegura la acción en el relato. “En el mundo de Aira -escribe Contreras-, donde el problema de la percepción no es el de la aprehensión del mundo ni el del conocimiento conjetural, sino el de la *acción* (...) la narración avanza,

en cambio, al impulso de una primordial *curiosidad etnográfica*” (2008, p. 100). Rugendas alucina o su mirada está velada por la mantilla negra: “con el velo, el pobre pintor no veía nada, y no lo sabía. Tantas alteraciones había tenido su visión durante el día que por el momento le daba lo mismo no ver” (AIRA, 2015, p. 99). Tampoco verá aquello que desea y motiva los primeros pasos de la expedición: el terremoto y el desierto. Sólo logra *ver* el malón.

La apertura ante un mundo teñido de alucinación encuentra una naturaleza que se adapta a la percepción del pintor: así emerge el paisaje morfina. Luego del impacto del rayo, de la confluencia entre paisaje y desfiguración, el rostro mismo del pintor se vuelve un campo de acción: movimientos incalculables e involuntarios que se desprenden y recorren lo que antes ocupaba el lugar de una facción. El surgimiento de lo monstruoso, de esa variación continua de la materia que atraviesa y recorre el rostro de Rugendas, va de la mano del carácter superviviente del personaje: ambos, caballo y pintor son los sobrevivientes de la electricidad. A partir del accidente, de ese instante de supervivencia, el “pintor monstruo” (AIRA, 2015, p. 105) es definido por una falla visible y exacerbada, por una percepción también monstruosa. De este modo, la catástrofe personal del pintor se vuelve una “catástrofe en la percepción de las percepciones” (CONTRERAS, 2008, p. 193) que indefectiblemente produce una ruptura, un salto en el relato y finalmente deja el rastro de una falla: la deformidad del rostro, la monstruosidad y junto ellas, la alteración de la percepción y la realidad. “Su pobre cabeza alterada, su sistema en ruinas” (AIRA, 2015, p. 76). Así, la mirada de Rugendas no encuentra mediación posible con la realidad: “lo que decía el mundo era el mundo” (AIRA, 2015, p. 97). Espacio y rostro comienzan a confundirse, se superponen o sobreimprimen uno sobre otro, conforman juntos una atmósfera en la que apenas es posible ver: “todo en negro y sin embargo visible” (AIRA, 2015, p. 103).

Pero ese rostro, en un momento de trance donde la alucinación y la desfiguración toman la escena, será tapado y el pintor se volverá una presencia enmascarada, impersonal: una cámara oscura.⁴ La mantilla calada aparece para tapar el rostro desfigurado y alterar un poco más la realidad. Y aparece también para intentar fijar el flujo incesante de imágenes que encarna el malón:

⁴ En *El tiempo de la máquina*, Cortés Rocca reconstruye la escena fundacional del paisaje nacional afirmando que tanto la letra como la fotografía forjaron las tecnologías visuales de representación y apropiación del territorio. Además, enlaza el retrato y el paisaje como modos de reorganización visual del espacio: “Cuando el desarrollo técnico lo hizo posible, la cámara salió del estudio para dejar momentáneamente el rostro humano y dirigirse hacia el paisaje. Sin embargo, la diferencia entre los retratos y la fotografía paisajística no es tan profunda. Ya sea porque se trate de percibir el caos de materia uniforme, de acuerdo con ciertas categorías ordenadoras (...) o porque se trate de representar esos elementos y disponerlos organizadamente sobre una tela o sobre una página, el término “paisaje” siempre designa un espacio intervenido por una subjetividad” (CORTÉS ROCCA, 2011, p. 105-106). Esta relación entre retrato y paisaje quizás se renueve y aporte otros aspectos en la ficción de Aira, en la que la yuxtaposición y el metamorfoseo del rostro, el espacio, la óptica y la mirada hagan del paisaje una forma de representación en crisis.

“pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo cae en la pradera” (AIRA, 2015, p. 106). Rugendas parece aquí un autómata, obrando sin ver, como un surrealista a la espera del encuentro con la verdad que libera la máquina del inconsciente, como una imagen impersonal. La velocidad imperceptible con la que se acerca a los indios lo hace irrumpir en la ronda alrededor del fuego y se pone a dibujar. Aparece como un “rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara” (AIRA, 2015, p. 105). La súbita explosión de la realidad impone no sólo un determinado ritmo y velocidad que acelera la acción sino que es acompañada además por un repentino cambio de formas, por “una potencia máxima de transfiguración” (CONTRERAS, 2008, p. 204). Velocidad que precipita el final del relato, que lo subraya marcando la urgencia por llegar al final y que desencadena un estado de simultaneidad de acciones: “Las escenas se sucedían, pero al imprimirse en el papel preparaban otras sucesiones, que revertían sobre la original” (AIRA, 2015, p. 96). Acelerado, por la morfina, por el procedimiento y por acción, esboza sin parar: “el procedimiento seguía actuando por él” (AIRA, 2015, p. 108). Un procedimiento que busca fijar el flujo de imágenes que presenta la realidad, como si Rugendas fuera un instrumento óptico, como si la luz de la luna y los reflejos de la fogata fueran la atmósfera adecuada capaz de suspender el movimiento. Malón y reproducción técnica se ensamblan, se vuelven puro acto en el trazo. Y el pintor viajero, a partir de una serie de mutaciones y transformaciones vinculadas al paisaje, se vuelve un artista del automatismo, un artista monstruoso, un sensorium impersonal.

Referencias

- AIRA, C. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- ANDERMANN, J. *Tierras en trance*. Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago de Chile: Metales pesados, 2018.
- CONTRERAS, S. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- CORTÉS ROCCA, P. *El tiempo de la máquina*. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- GERSDORE, C. *The poetics and politics of the desert*. Landscape and the Construction of America. Nueva York: Rodopi, 2009.
- GORDILLO, G. *Los escombros del progreso*. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte argentino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. España: Pre-textos, 2004.

- DELEUZE, G. *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires: Red Editorial, 2019.
- LOIS, C. *Terrae incognitae*. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas. Buenos Aires: Eudeba, 2018.
- NIEVA, M. Sobre viajeros inmóviles de la literatura argentina. In: NIEVA, M. *Tecnología y barbarie*. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no-humana y ciencia ficción. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2020. p. 25-35.
- MACCIONI, F. Unos dedos ensayándose más allá del asir: Aproximaciones a El Gualaguay de Juan L. Ortiz. *Landa*, v. 8, n. 2, p. 224-234, 2020. Disponible en <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209093/13-%20unos%20dedos%20ensay%20a%20m%C3%A1s%20all%20del%20asir.%20aproximaciones%20a%20el%20gualaguay%20de%20juan%20l.%20ortiz-%20por%20franca%20maccioni.pdf?sequence=1&isallowed=y>. Acceso em: 08 nov. 2022.
- MACCIONI, F. (2021) De países otros: (re)invenciones poéticas del territorio. *Alea Estudos neolatinos* v. 23, n. 1, p. 34-46, 2020. Disponible en <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/47568>. Acceso em: 08 nov. 2022.
- MARCHON, O. *Rarezas geográficas*. Buenos Aires: Godot, 2021.
- PRATT, M. L. *Ojos imperiales*. Literatura de viajes y transculturación. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- RODRÍGUEZ, F. *Un desierto para la nación*. La escritura del vacío. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- URIARTE, J. *The desertmakers*. Travel, war and the state in Latin America. Nueva York: Routledge, 2020.
- URIARTE, J. *Fazedores de desertos*. Viajes, guerra y Estado en América Latina (1864-1902). Tesis (Doctorado en Filosofía) – Department of Spanish and Portuguese Languages and Literature, New York University, 2012.

Ana Neuburger. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria doctoral de CONICET. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Letras en la misma universidad. Su investigación aborda las relaciones entre imaginarios del espacio, ficción argentina y materialidad. Compiló, con a Paula La Rocca, *Figuras de la intemperie* (UNC, 2019) y cuenta con diversas publicaciones sobre estética, crítica y literatura.

E-mail: ana.neuburger@gmail.com

Recebido em: 19/07/2022

Aceito em: 06/10/2022

Declaração de Autoria

Ana Neuburger, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.