

XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2020

Aira en La Habana

Ignacio Iriarte
CONICET – INHUS - UNMDP

En el capítulo XII de *Paradiso*, José Lezama Lima describe una jarra que proviene de Dinamarca y que se encuentra en la casa de la abuela de un chico. Todo da a entender que se trata de José Cemí, el protagonista de la novela. Lezama no da precisiones sobre el tamaño de la jarra, pero dice que el chico accidentalmente la rompe cuando la está estudiando, luego la abuela pega los pedazos y la vuelve a colocar. Tal vez lo fundamental es que describe la figura que tiene pintada en su superficie. Se trata de una serie de ilustraciones que combinan diferentes tiempos y diferentes procedencias nacionales y tienen la particularidad de estar casi vivas, en movimiento, como si fueran imágenes de sueños que se superponen en el objeto. Transcribo la descripción más explícita que hace Lezama:

Coge la pieza danesa, revisa con lentitud los motivos grabados, la vuelve a poner en el mismo lugar. Recuerda los motivos: los barcos pequeños, como aquellos que son de plata y se exhiben en las vitrinas, en la bahía resuelta en 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 y las fábricas de vajillas. El círculo superior de la jarra es un castillo muy almenado, que no precisa si es de nuevo las murallas que inician la ciudad, con su puerto de cuadrados escolares, donde están anclados unos barcos que parecen ballenas con una bandera danesa arponada. El niño coge de nuevo la pieza danesa, quiere memorizar los motivos que se tienden a lo largo de la carretera hasta el castillo rocoso que almena el cuello de la jarra. Reintegra la jarra al sitio de su costumbre, pero ahora un manotazo la derrumba, la vuelve fragmentos con motivos completos y añicos indescifrables (369).

En el año 2000, 34 años después de la publicación de *Paradiso*, y a 24 años de la muerte de Lezama Lima, César Aira viaja a La Habana invitado por la casa editorial Grijalbo-Mondadori, entra en la casa museo de Lezama Lima y encuentra la famosa jarra. Cuando la directora lo ve detenerse en ese objeto, le comenta que el escritor lo utilizó en *Paradiso*: “Es el vaso danés -le dice-, que aparece en *Paradiso* en un episodio muy importante: al niño Cemí

se le cae al suelo y se rompe” (62). Pero el objeto que encuentra Aira es tan distinto que llama la atención. Aunque Lezama no precisó el tamaño del adorno, al hablar de “jarra” se intuye que se trata de un objeto relativamente grande, por ejemplo de ese tipo de jarras que estaban acompañadas por un fuentón de porcelana o cerámica y se utilizaban para el aseo personal antes de que existiera el agua corriente. En cambio, Aira encuentra un vaso muy pequeño, de 20 centímetros de alto y 5 de diámetro en la base. Transcribo su descripción:

El vaso es pequeño, de unos veinte centímetros de alto y cinco de diámetro en la base; se va angostando hacia arriba; es de esos floreros para una sola flor. Es verde, y a cierta distancia parece moteado, pero visto de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso, todo en finas líneas verdes sobre blanco, de casas, árboles, calles, autos, *all over*, tan detallado que se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros. Una ciudad entera, se diría, un día de semana, una ciudad de Dinamarca si es realmente danés, y debe de serlo (62-63).

Las versiones de Lezama y de Aira son tan diferentes que uno se siente tentado a convertirse en juez para decidir quién de los dos dice la verdad. Pero no tengo espíritu de anticuario y la verdad es que no pude ver el vaso como para aventurarme por ese camino. Repongo las dos descripciones porque son formas de mirar las cosas que son características de las literaturas de Lezama y Aira y, además, pueden comprenderse como miradas representativas del momento histórico en las que están situadas.

En Lezama, la jarra danesa ocupa un lugar estructural en el capítulo en el que aparece. En ese tramo de la novela, deja de hablar de José Cemí y propone tres historias intercaladas que al principio no parecen tener ninguna relación. Están la historia de un general romano que se encuentra en el asedio de una ciudad, la historia de un crítico musical cuya esposa mantiene en una especie de limbo entre la vida y la muerte y la historia del chico que rompe la jarra. La jarra funciona como una metáfora de las historias porque en su dibujo también están representados tiempos históricos diferentes, en los que se mezclan motivos que parecen de la época medieval, como la muralla, el burgomaestre y los barquitos en la bahía, con otros que representa tiempos contemporáneos, como es el caso del ómnibus que trae a unos estudiantes de visita. Al mismo tiempo, la jarra se rompe y la abuela la vuelve a pegar, lo que también es simbólico, porque si las historias que cuenta el capítulo están fragmentadas (la del chico, el crítico de cine y el general romano), al transcurrir las páginas se van articulando

las unas con las otras. La jarra es fundamental en esto: al final del capítulo, el general romano se encuentra en el umbral de la muerte y se transfigura en un paseante que va a un taller de cerámica, compra una jarra y se la da al chico que va a romperla poco después.

No es mi intención profundizar en las razones de esta articulación de las historias, sino destacar que el juego entre el jarrón y los fragmentos narrativos concentra una poética que es característica de Lezama Lima. Parafraseando el título de uno de sus libros, los fragmentos van a su imán, es decir, los fragmentos se reúnen por medio de una fuerza desconocida y misteriosa, lo que le da un fuerte contenido religioso. En la jarra eso está representado por la muralla que está dibujada en su superficie. En Lezama, la muralla es lo que le da forma a lo desconocido que está detrás, y por lo tanto es la imagen por excelencia, la imagen que reúne a los que asedian la ciudad, pero también es lo que representa el umbral entre la vida y la muerte y entre los fragmentos poéticos o narrativos y el significado que los moviliza.

Aunque tiene un alto nivel de religiosidad y esoterismo, religiosidad y esoterismo que la crítica ha resaltado especialmente en este capítulo sobre la jarra danesa, esta concepción de la escritura conforma una mirada que se encuentra en muchos dispositivos intelectuales aparentemente alejados de una poética como la de Lezama. En primer lugar, es importante resaltar el componente físico, el componente óptico de esa mirada, porque se trata de una mirada de amplias dimensiones. Incluso cuando describe una jarra, descubre un paisaje que parece tomado por una cámara gran angular, panorámica, en la que entran la muralla, los barcos en la bahía, el burgomaestre y el colectivo. En “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” sostiene que lo que caracteriza a los cubanos es el sentimiento de lontananza, es decir, el sentimiento de lejanía que se produce por medio de la mirada puesta en el mar. La mirada de Lezama es una mirada panorámica, como son las miradas de otros escritores de la época, que cubren grandes extensiones y describen el conjunto de América Latina. Pero además, esa mirada tiene la capacidad de organizar los tiempos históricos: como los fragmentos de la jarra que la abuela vuelve a ensamblar, Lezama ordena el pasado y el presente dirigiéndolos hacia un futuro que es redención individual y colectiva. El mismo escritor lo dice por medio de la “tradicción por futuridad” y cuando postula una teleología insular. Es una mirada que ordena el tiempo y asigna significación a las cosas. Encarna la forma característica de la utopía.

Estructuralmente, esa mirada se encuentra en la literatura y en las grandes gestas políticas de la modernidad. Podemos verlo en la famosa foto que Alberto Korda le sacó al

Che Guevara en 1960. En esa imagen, reproducida hasta el cansancio en remeras y banderas, Guevara tiene la vista corrida a un costado y dirigida hacia arriba, como si el fotógrafo lo hubiera congelado en el momento en el que Guevara descubre en el horizonte el futuro al que hay que ir. En esa cara se concentra una narrativa: el gesto adusto reprocha el presente, mientras que los ojos miran el futuro, más allá de la muralla de la que habla Lezama, en el que todo se va a resolver. Los cuadros del socialismo son claros en este sentido: el pueblo marcha hacia el futuro, porque es la fuerza del futuro lo que los articula. Lo mismo podemos decir de los ojos de San Martín, Bolívar, Martí o los de cualquier héroe nacional. A nadie se le ocurre que esas personas están mirando alguna tontería, porque su razón de ser es materializar la mirada que define lo colectivo. Por supuesto, Lezama piensa la historia por medio de un significado religioso. Pero la estructura es similar: la mirada utópica es aquella que articula una épica colectiva por medio de la referencia al porvenir.

Todo esto desaparece en el relato que César Aira realiza cuando visita La Habana. La jarra de Lezama se transforma en un florerito (el diminutivo es de Aira) en el que apenas entra una flor. La imagen también cambia de tamaño. Aunque no deja de estar impresa en una jarra, la imagen de Lezama está representada de una manera tan viva que parece de grandes dimensiones; Aira describe una miniatura, siguiendo una línea que es muy importante en sus libros y ensayos. Tal es así que el objeto no tiene el paisaje amplio de una muralla, sino el detalle de una calle de Dinamarca. Si la de Lezama es una mirada gran angular, la de Aira es la de un miope. Por supuesto, Aira lo es, pero lo fundamental es que la miopía juega un papel importante en su escritura. Los ojos de un miope no están hechos para mirar los escenarios panorámicos ni tampoco reconstruir planos generales. Son ojos a los que ya no se les puede pedir un alcance como ése, tan característico de la modernidad. Pero al mismo tiempo, como demuestra Aira en esta oportunidad, los ojos del miope son máquinas extraordinariamente eficaces para mirar los detalles y los universos que se encuentran en un centímetro cuadrado. Así, descubre que la imagen en el florero está representada de una manera tan detallada que “se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros” (63).

Esta forma de enfocar las cosas implica a la vez la pérdida del contexto en el que se incluyen y al mismo tiempo la destrucción de la significación. Aira lo dice a medio decir en

el museo de Lezama. Cuando la directora le dice que está contemplando el vaso danés, exclama enseguida “¡El famoso vaso danés!”, pero en realidad no lo recuerda para nada: “La verdad es que no me acordaba, aunque he leído *Paradiso* tres o cuatro veces; algo, vagamente, me sonaba, lo de ‘vaso danés’, pero quizás sea uno de esos recuerdos inubicables inventados ad hoc, por sugestión” (63). Al sacarlo de esta forma tan violenta de su contexto, el florero pierde el significado profundo que le había dado Lezama: deja de ser la clave esotérica en la que se articulan las historias y se transforma en un objeto mudo.

En el ensayo que le dedica a Copi, Aira repone algunas ideas que es interesante retomar para precisar lo que produce con el jarrón. Al igual que ese universo dibujado en la breve superficie del objeto, en ese otro texto sostiene que la narrativa de Copi se basa en la construcción de mundos encastrados que se abisman los unos adentro de los otros. De este modo, el autor de *Las viejas travestís* compone -dice Aira- una estética barroca, pero esa palabra hay que diferenciarla de un trabajo como el de Lezama. En Lezama el barroco es religioso: está marcado por una imagen que está en el orden de lo sagrado y a partir de la cual se ordenan la escritura y el decurso de la historia. El barroco de Copi es el de objetos que se encastran los unos en los otros bajo la mirada del miope, produciendo universos infinitos y simetrías vertiginosas, en los que hay puros objetos, estructuras y significantes que no detienen su multiplicación porque no tienen ningún significado que los apuntale o los dirija o los condicione. Aira le impone esa mirada a Lezama, como si lo admirara y al mismo tiempo lo violentara para reafirmar una mirada y una narrativa nuevas.

En esta separación se produce un cambio de época y por lo tanto un cambio en la forma de mirar las cosas. Como dije antes, la mirada de Lezama es característica de la modernidad porque encarna la utopía. La mirada de Aira es la mirada del miope y pertenece, no a la utopía, sino a la heterotopía. Michel Foucault propone el concepto en *Las palabras y las cosas* para hablar del mundo actual, conformado por diferentes espacios yuxtapuestos y enredados entre sí. En “Espacios otros” ejemplifica la idea a través de la cárcel, el manicomio y los cementerios, lugares que coexisten con el mundo cotidiano, pero se separan de él a causa de reglas propias que los configuran. Para Foucault, esa lógica se disemina en la sociedad, de modo que “No vivimos en el interior de una especie de vacío que se colorearía de diversas iridiscencias, vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición”. Vivimos en

sociedades en red, abiertas, marcadas por órdenes que corren en paralelo. Por ejemplo, cuando vamos en el auto, una ambulancia pasa en dirección contraria a toda velocidad. Dentro de la ambulancia transcurre una tragedia, pero nosotros seguimos pensando en las compras y terminar esta ponencia que todavía no cierra. Son dos espacio-tiempos distintos, el de lo cotidiano en el que vamos y el de la muerte que pasa al lado nuestro, dos universos con sus reglas propias y sus propias condiciones que los sostienen.

Con la mirada del miope, Aira realiza una comprensión similar: descubre en cada cosa universos que no se relacionan con los otros a no ser por la similitud estructural que tienen. La casa de Lezama es un mundo, que contiene un mundo en su interior, como por ejemplo el florero. Esto lo arranca de las concepciones históricas del estilo de la de Lezama. Escribe en otro momento de “En La Habana”, mientras se encuentra todavía en el museo del escritor:

Supongamos un personaje de novela, un fugitivo, que atraviesa alguna porción del territorio de Cuba y llega a una casa aislada [...] donde le dan hospitalidad, parte importante de la cual es la alimentación. Acabado el primer plato, le piden amablemente que cuente su historia. La verdadera no puede contarla, porque es algún asunto criminal, y como el sujeto no tiene imaginación, ‘cuenta’ lo que está viendo en el plato vacío, es decir improvisa una historia a partir de la escena que ve pintada en el fondo del plato. Resulta bastante apasionante, por inesperado y exótico (hay que pensar que las pinturas de esos platos no son muy realistas, y hasta suelen ser chinas), los anfitriones, ansiosos, preguntan cómo sigue. Pero ya le han servido el segundo plato, y el narrador se precipita sobre él, hambriento como está, contienen la curiosidad y le dan tiempo para alimentarse. Al desaparecer la comida aparece otra escena pintada en el fondo del plato, e inspirándose en ella el huésped continúa el relato (78).

El fugitivo tiene que ir articulando una imagen con otra para que la historia resulte creíble. Pero la historia sigue un orden azaroso, no tiene futuro, es pura invención en el presente, de modo que podría haber seguido cualquier otro camino. Aira subraya, además, que no hay posibilidad de sistematizar ni volver atrás ni mirar la historia en su conjunto, señalando que, cuando tiene que huir también de la casa, salta sobre la mesa, les arroja a sus perseguidores lo que tiene a mano (la vajilla), se resiste como un demonio, se escabulle por una ventana” (79). A diferencia de lo que sucede en *Paradiso*, en donde la jarra se rompe y la abuela la vuelve a armar, en Aira los platos se rompen sin vuelta atrás. En el piso del comedor quedan los fragmentos, “y si uno de los niños de la casa trata de armarlos como un rompecabezas, se equivoca y se forman escenas nuevas, compuestas, que cuentan otras

historias” (79). No hay visión de conjunto, no hay orden histórico ni significado preexistente, sino pura serie aleatoria elaborada por un miope.

Lezama compone la mirada de la utopía; Aira, la de la heterotopía. Al situar ese distanciamiento en Cuba y en la casa de Lezama, es decir, en el lugar en donde se encuentra la memoria utópica, Aira no hace más que subrayar que la diferencia con el autor de *Paradiso* es también una diferencia de época. Y eso a pesar de que la cosa parece simple: al fin y al cabo, se trata de un mínimo desacuerdo de dos escritores en torno a un florero.

Bibliografía

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

----- . *Sobre el arte contemporáneo – En La Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.

Foucault, Michel. “Espacios otros”. *Astrágalo*, N° 7, septiembre de 1997.

----- . *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

Lezama Lima, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. En *Analecta del reloj. Obras Completas II*. México: Aguilar, 1977. 44-64.

----- . *Paradiso*. Madrid: Colección Archivos, 1997.