

**Reír con fantasmas: César Aira**  
**Dra. Ana Beatriz Flores**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba,**  
**Argentina.**

Esta ponencia reconoce como punto de partida el siguiente problema o interrogante: ¿Qué sucede con el fantástico cuando la inquietud que provoca la vacilación acerca de la identidad de “lo otro” se transforma en risa?

Ambos géneros, el fantástico y el humorístico, pueden caracterizarse por su particular posición ante la ley: el fantástico opera con la posibilidad de existencia de otras leyes que no sean las reconocidas como naturales en la vida cotidiana, mientras el humor se caracteriza por una respuesta desobediente a las reglas de interacción social, del lenguaje, de la razón. Ambos minan, subvierten las leyes, pero mientras el fantástico abre una posibilidad de otro mundo, con otras leyes o con su ausencia, el humor polemiza con la sociedad, con la cultura establecida, con los estereotipos, con las normas lingüísticas y sobre todo, libera del miedo coercitivo.

El fantástico se presenta así predominantemente metafísico, aunque pasible de representación simbólica socio-histórica, como ha sucedido con las historias de Drácula entre otras, mientras el humor parece más político y circunstanciado. Dicha interpretación acerca de la politicidad es quizás más producto de la historia de las teorías y la crítica sobre el humor, que casi como una constante se han preguntado y se preguntan por la relación del humor con el poder establecido y su capacidad de liberación, que de una diferencia plausible en el público lector de ambos géneros.

Ahora bien, cuando el fantástico es humorístico o el humorismo es fantástico, colisionan ambas políticas discursivas y se genera, conjeturalmente, una pugna contra el miedo y al mismo tiempo, una inestabilidad reflexiva y posibilitadora. Dicha hibridación es la que habilita, para en lo sucesivo, hablar con más propiedad de lo

fantástico y lo humorístico como componentes discursivos que de géneros establecidos y reglados.

Se propone un paneo por la producción del escritor argentino César Aira<sup>1</sup>, desde el siniestro humorístico sutil de *La luz argentina* y *Los fantasmas*, hasta el grotesco bizarro de los zombies de *La cena*, pasando por la ciencia ficción de *Las aventuras de Barbaverde*, *Embalse*, *El Congreso de Literatura*, el relato maravilloso de *Mil Gotas* entre otras novelas del prolífico narrador, para explorar esta hibridación genérica (en la que ingresan también los discursos de los medios) y su operación frente a la institución literaria. Nos detendremos en las dos primeras novelas, dejando las otras como parte de una larga serie sólo mencionada<sup>2</sup>.

La perspectiva teórico metodológica de nuestra investigación es la sociosemiótica, en tanto se parte de un trabajo de análisis de la semiosis discursiva considerando la participación en los géneros como correas de transmisión con la cultura y la historia en que los discursos se producen y circulan.

Luigi Volta cuando analiza las últimas tendencias de lo fantástico filmico-televisivo, sin distinguir entre el fantasy propiamente dicho y la ciencia ficción, subraya la pérdida de la participación emotiva profunda del destinatario, la pérdida de la “extrañeza inquietante” (Volta 2009: 134) de lo siniestro en pro del efecto de cierta familiaridad apaciguadora, de entretenimiento.

---

<sup>1</sup> César Aira es un escritor argentino contemporáneo (nació en 1949) con una desorbitada producción: más de ochenta novelas, además de ensayos y dos obras de teatro. Reconocido en el mundo académico, genera no obstante tanto adhesiones como rechazo, ya que su producción puede ser tildada de experimental y genial como de banal. Rompe con las previsiones de la academia pero también con las del mercado, ya que publica tanto en editoriales de renombre en grandes cantidades como en pequeñas editoriales artesanales, por lo que su obra es difícil de conseguir en su totalidad. Se dice de él que tiene lectores, no público, debido a su condición de escritor de culto.

<sup>2</sup> Las “maquinitas” y juguetes aereanos ingresan en estas novelas en la tradición de los autómatas. Lo levemente siniestro en ese juguete a cuerda de *La cena*, que va a desatar la aventura onírica con los zombies, los juguetes de Barbaverde para dominar el mundo, la *Guerra de los mundos* a partir de un video juego, la avispa clonadora de *El congreso de literatura*, etc, marcan el paso de un siniestro angustiante a un siniestro más familiar pero más crítico: los mundos posibles construidos más cerca de la ciencia ficción que del fantástico.

Uno estaría tentado a subsumir lo fantástico humorístico en dicha categoría de efectos, si nos atuviéramos a una concepción de lo humorístico como comicidad. Pero si consideramos el humor en toda su potencialidad de producir lo que Macedonio Fernández llama la apertura a la “todoposibilidad” (Flores 2010: 392), es decir, el humor inquietante que permite pensar más allá de los límites de la racionalidad instrumental, la aparente banalidad conmueve y perturba las certezas para vislumbrar la posibilidad de existencia de la cara oculta de lo real de la realidad, de las construcciones de la cultura.

*La luz argentina* está fechada en abril de 1980, en plena dictadura y fue editada tres años más tarde por el Centro editor de América Latina. Es la tercera novela de Aira, después de *Moreira* y *Ema la cautiva*. Se puede decir que con ella se funda el miedo, lo siniestro y toda una serie de motivos emparentados que atraviesan la producción aireana: la sonrisa seria, el doble, lo extremadamente grande y lo extremadamente pequeño, en clave humorística (generalmente soterrada).

Narra la cotidianeidad de una pareja, Kitty y Reynaldo, en una ciudad argentina, en el espacio de un pequeño departamento del piso veintitantos en el que viven. Él es un hombre maduro y corpulento, que trabaja en una empresa importante, casado por tercera vez con Kitty que es muy joven, añiñada, pequeña, hija de una famosa y ausente cantante de ópera, criada sobre todo por sus abuelos. Como se ve, sus nominaciones resultan motivadas para presentar esta antítesis. A los cuatro años de convivencia Kitty queda embarazada y en la ciudad empiezan los cortes de luz. Y empieza el núcleo de la novela.

A cada corte de luz, cuya frecuencia irá en aumento y sostendrá el ritmo narrativo, Kitty sufre ataques de miedo que la paralizan y sólo se calma cuando, arrullada por la voz de Reynaldo con sus relatos, con su literatura, se duerme. A eso

se reduce el argumento, intercalando las meditaciones de Reynaldo, algunas alusiones a las actividades de Kitty en la costura, los intercambios pocos y breves con una amiga sobre budismo zen, algunos paseos por la ciudad. Esta coexistencia de lo pequeño (el personaje Kitty, la trama con una única secuencia) con lo grande (Reynaldo, la expansión catalítica de las descripciones y meditaciones) inducen a la interpretación metafórica, como buena parte de la narrativa aireana mediante esas oscilaciones entre lo fútil o trivial y lo grandioso, la anécdota banal (o de folletín o de historieta) y las connotaciones “profundas”. El lector sólo está protegido en esa incerteza permanente por el humor: el humor, o lo que decimos en otro lugar, “la broma Aira” es el garante de su libertad de juego.

En este caso el miedo es siniestro y humorístico a la vez: siniestro porque en lo más familiar, cercano, querible como es la apacible vida de esta pareja, un corte de luz, que se repite, es rutina, es verosímil en una ciudad argentina con periódicas crisis energéticas y al mismo tiempo provoca el corte de lo racional, aparece lo otro, en la figura grotescamente cómica de Kitty, petrificada, encorvada, con la boca abierta sin emitir palabra sino algún sollozo.

Para completar el cuadro de lo siniestro, en un pasaje Raymundo percibe a su mujer como su *doble*. La desproporción entre la causa (el corte de luz) y el efecto, (esta especie de estado catatónico), es una vieja estrategia de la comicidad que se desencadena como tal cuando las consecuencias no son graves (si no, sería trágico).

De pronto Reynaldo creyó advertir algo notable que le hizo agitar la mano ante los ojos para disipar el humo perenne del cigarrillo y estiró el cuello hacia adelante. Quizá fuera una ilusión producida por la luz de la vela, o por mirarla desde abajo, pero percibía en los rasgos paralizados de su esposa un reflejo, casi un retrato de él mismo: los ojos saltones, la mandíbula floja, el porte entre rígido y caedizo de la cabeza, la cargazón de hombros, todo apuntaba a una especie de caricatura conyugal, de lo que le mostraba cotidianamente el espejo. Era tan cómico, de una comicidad tan lenta, que lo recorrió un escalofrío. Toda la escena era cómica: él sentado, Kitty de pie a su lado, la luz oscura de la vela presidiendo el examen. “Si entrara alguien...” se dijo, y de inmediato miró la puerta. Sería terrorífico de verdad

que alguien entrara en ese momento, otro Reynaldo. Pero no podía ocurrir. Después de todo, era curioso que no pudiera ocurrir (AIRA 1983: 110/111).

La comicidad siniestra está en ese choque de contrarios en el que la figura de la semejanza en el *doble* hace que *uno mismo* (en este caso la conciencia del hombre, ya que es un relato narrado desde la perspectiva de Reynaldo) sea visto en el *otro* que es radicalmente *otro*: mujer, niña, pequeña, débil; y el terror está en la posibilidad de multiplicación (Borges, presente y humorizado). Es un fragmento de condensación de ese humor siniestro que se viene desplegando subrepticamente.

Lo que es provocado por el corte de luz, que coincide con el corte de lo racional, es la desaparición de los objetos en la oscuridad: las desapariciones de los cuerpos es un motivo retomado por Aira en, precisamente, *Los fantasmas*; también sus transmutaciones por la desmaterialización o por la transformación en monstruos, como sucede en las novelas citadas ut supra.

Kitty, la que sufre ataques de miedo, es el personaje de la seriedad absoluta y “La seriedad absoluta era el punto de consolidación de la frivolidad” (AIRA 1983: 99); como ante la Gorgona, la novela actualiza una de las “Seis propuestas para el próximo milenio” de Italo Calvino quien alude a la imagen de Perseo, aquel héroe mítico de pies alados, el único capaz de vencer a la medusa, en tanto logra enfrentar a Gorgona sin mirarla de frente, sino a través de su imagen reflejada en el escudo de bronce, es decir, en un espejo. No mirar al monstruo, a la violencia, sino a través de su reflejo no equivale eludir la realidad del mundo, sino buscar el apoyo de la levedad, de las imágenes para sortear el riesgo de la petrificación: la “novelita” sería esa manera sutil de hablar de lo irrepresentable que petrifica, bajo la apariencia de la banalidad.

La hibridación de lo fantástico con lo humorístico produce, hipotéticamente, el efecto inquietante de la pseudo banalidad como manera sutil de hablar de lo irrepresentable. Lo irrepresentable no sólo en tanto dimensión de lo que existe sino

de lo censurado para el discurso social del momento, lo no decible, lo terrorífico si leemos el título de la novela como instrucción de lectura acerca de la Argentina en plena dictadura militar, el terrorismo de estado y los crímenes de lesa humanidad.

En *Los fantasmas* se narra el transcurso de un día, un día "límite" como es el 31 de diciembre, para una familia de chilenos que vive en un edificio en construcción, en cuya obra trabaja el padre como albañil y sereno. La familia está compuesta por la madre, Elisa Vicuña, su hija adolescente (de otra pareja) "la Patri", los tres hijos pequeños y el marido, Raúl Viñas; además, por ser día de fiesta de fin de año, se reúnen con los hermanos de Raúl y sus familias, todos chilenos que trabajan en Buenos Aires. La función informante de la fecha, fin e inicio de año, se transforma en indicio recién hacia el final del relato, cuando precisamente en la frontera entre un año y otro, en el momento de las doce se produce el suicidio de la Patri. Lo mismo sucede con otros segmentos del momento inicial:

"El calor era sobrenatural. Asomarse desde allí arriba, peligroso." (AIRA 1994:14).

Lo que puede ser leído como descripción verosimilizadora desde ese tiempo-espacio, hacia el final se transforma en fina ironía anunciadora del desenlace: la Patri, seducida por seres sobrenaturales, los fantasmas, se tira del último piso.

*En medio de lo trivial, previsible y cotidiano que impregna toda la trama, el humor es la correa de transmisión de lo extraño.* En la descripción de las subidas y bajadas de los propietarios inspeccionando la obra, se dice:

"Una dama vestida de violeta resoplaba en las escaleras entre el quinto y el sexto. Otros no necesitaban tomarse el trabajo: subían y bajaban flotando, inclusive a través de las losas". (AIRA 1994:14).

El lector no sabe nada todavía de la existencia de los fantasmas, excepto por el título y esta descripción, levemente incongruente que casi puede pasar desapercibida pero que provoca sorpresa por la ruptura de las reglas del verosímil en que parecía desarrollarse la trama, con un humor irónico y absurdo, de sorpresa placentera, desde el momento en que no está construida todavía la atmósfera

amenazante de lo siniestro. La próxima presentación sigue esta línea de progresiva inserción de los fantasmas en la cotidianeidad:

“En el borde de esta antena, un borde afilado de metal en el que no se habría atrevido a posarse un pájaro, estaban sentados tres hombres enteramente desnudos, con la cara vuelta hacia el sol del mediodía; por supuesto, nadie los vio.”(AIRA 1994:17).

Unos renglones más arriba, “La señora de Itúrbide dijo haber visto un monstruo horrible gordo como un luchador de sumo. Era un santiagueño”. Acá el otro, el otro del interior, el pobre para el propietario porteño, es lo que provoca susto en la diégesis (y ridiculización del personaje) mientras lo sobrenatural, lo otro, se mezcla imperceptible con lo cotidiano: los fantasmas sólo son percibidos por los obreros y sus familias, ríen a carcajadas metidos en los círculos de conversación de los propietarios pero son patrimonio de los albañiles con quienes intercambian bromas. El relato es clasista, como la descripción que desde la perspectiva del arquitecto se hace sobre estos “otros” sociales, los ricos y los pobres desde la clase media. Los fantasmas y el humor, son patrimonio de los pobres.

Todo el tiempo, el lector que recorre detalle por detalle, en un ritmo lento cercano a la escena (la estancia en un supermercado para comprar detergente es narrada durante ocho páginas) *espera que suceda algo, o que la multiplicidad de informantes e indicios coagulen en sentido, o mejor, en significado y trama, pero no.* Toda esa información se da para que nada suceda. Y con esa misma naturalidad de estar simplemente documentando la cotidianeidad de la vida de los albañiles en una obra en construcción a la hora de la comida, aparece, como un dato más, el sistema de enfriamiento del vino, en un día de calor agobiante: consiste en insertar la botella en el tórax de algún fantasma, en cuyo cuerpo además se destila el vino mejorando su calidad. Lo que resulta enigmático al mundo de la diégesis, de lo que no se percata el personaje, según nos informa el narrador, es del proceso de transmutación, eso es lo extraordinario, el secreto, y no la existencia de los

fantasmas-heladeras. O sea, lo fantástico, por otro lado cómico y grotesco, está naturalizado y lo cotidiano, previsible (la escena de supermercado) descoloca, inquieta por la ausencia de función narrativa. Los fantasmas son objeto de bromas soeces sobre sus atributos viriles por estar desnudos o son sujetos de bromas: como son vistos sólo por los albañiles, cuando éstos están en presencia de los propietarios y del arquitecto, o sea, de la patronal, y justo llega un cargamento de ladrillos con lo que se les prolonga la jornada laboral más allá de lo previsto, los fantasmas con sus cuerpos como manecillas de un reloj imaginario marcan la hora para mofarse de los trabajadores.

Todo esto genera inquietud, las expectativas se ven frustradas. Hay nada, pero a la vez, detrás (o arriba o abajo) de esa nada hay “algo”, el relato se sostiene. Ese “algo” que sostiene el relato es una sospecha. Hay un transcurrir de la vida previsible, en el que no pasa nada, aparentemente. Pero en lo no visible (los fantasmas), lo no aparente, hay proyectos, hay existencia. O sea, hay algo más allá de lo visible, o dicho de otra manera, más allá, hay. Pero, ¿cuál es su importancia? Presentados como hombres desnudos primero, luego como fantasmas, se incorporan paulatinamente a lo cotidiano. Es humorístico, una expectativa fracasada, una broma, pero no sólo un chasco (parecía que iba a haber algo pero no hay nada) sino que con el absurdo, con los fantasmas, se abre la posibilidad de otro orden alternativo al razonable, que es levemente cómico: los fantasmas son benéficos, terribles y benéficos, profundamente siniestros, grotescos; el lector desde su aparición se pregunta si son o no inofensivos, actualizando su enciclopedia del género fantástico, derrumbada a cada paso por el género cómico (y de cómics).

El relato está lleno de bromas e ironías al lector. Esto manifiesta el procedimiento de *inadecuación*, el mismo que vimos en la trama entre relato e historia, y que explícitamente, como opinión del narrador, es una de las claves del

arte. En efecto, a propósito del juego de los niños a las carreras de autos cuando lo ideal hubiera sido jugar a las escondidas en una obra en construcción, dice el narrador:

...pero la inadecuación le daba un sabor especial, de novedad, de imposible, que los hacía olvidar de todo lo demás. Les parecía haber dado en el clavo de la verdad o del arte. (AIRA 1994: 37).

Reflexión inverosímil en los personajes niños, funciona como guiños al lector. Pero guiños irónicos. ¿Puede el lector confiar que se trata de guiños claves para leer una estética? De ninguna manera, sólo, como dijimos al principio, *sospechar* (sospechar que hay algo más allá de la banalidad).<sup>3</sup> Esa sería también una de las claves de la poética aireana: no se cumple con las expectativas del canon, se juega de otra manera a la esperable con las reglas; por eso produce incomodidad, ambivalencia, incertidumbre, humor.

La figura de los fantasmas reaparece en la producción aireana como personajes y como metáfora del escritor y su fracasado acto de comunicación. Al final de *Parménides*, el escritor “negro” o “fantasma” (“ghost writer”) Perinola que es el verdadero autor del poema adjudicado a Parménides escucha la voz de los fantasmas de los gladiadores muertos o de sus mujeres que viajan a otra dimensión y regresan, con saberes asombrosos, al presente; en esa instancia, el escritor como un muerto viviente, cuando sobrevive a la obra, es un fantasma que siempre será malentendido.

La risa con el fantasma y su fiesta en el otro mundo, con la oscuridad (o con la ausencia de la luz de la racionalidad occidental) probablemente nos lleve a controlar el miedo (o a hacer del miedo algo creador) ante la irrupción de eso otro de lo real que apenas sospechamos que existe y sólo sin miedo pueda quizás, atisbarse.

---

<sup>3</sup>En una conferencia durante las I Jornadas Internacionales de Retórica, (Córdoba, mayo de 2007), José Ramón Ruisánchez Serra, en “En estado de metáfora: Piglia con Aira”, leyó en esta novela una alegoría de la historia argentina, como la de Piglia en *Respiración Artificial*, y los fantasmas como figura de los desaparecidos durante la dictadura.

Bibliografía:

AIRA, César

1983 *La luz argentina*. Buenos Aires: ed. C.E.A.L. col. Capítulo.

1992 *Embalse*. Buenos Aires: Emecé.

1994 *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé.

1994 *Los fantasmas*, Caracas: Fondo Editorial Fundarte.

1999 *El congreso de Literatura*. Buenos Aires: Ed. Tusquets.

2000 *El juego de los mundos*. La Plata: El Broche.

2003 *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera.

2006 *Parménides*. Barcelona: Mondadori.

2008 *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona: Mondadori.

ARÁN, Pampa O

1999 *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja.

BAJTIN, Mijail

1987 *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

COHEN, Marcelo

2003 *¡Realmente fantástico!* Buenos Aires: Norma.

ECO, Umberto

1992 "Los bosques posibles". En: *Los paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

FERNÁNDEZ, Macedonio:

1990 "Para una teoría de la humorística". En *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.

FLORES, Ana

2000 *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra editor.

2010 (dir. y coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Ferreyra editor.

JACKSON, R.

1986 *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

TODOROV, Tzvetan

1994 *Introducción a la literatura Fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

VOLTA, Luigi

2009 “Últimas tendencias de lo fantástico fílmico y televisivo”. En: *Fantasmas, sueños y utopías literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: Ediciones del copista, 133-169