



Juan José Guerra
Universidad Nacional del Sur
jjguerra89@gmail.com

Un misterio sin enigma: gótico, espacio urbano y exotismo en *La luz argentina* de César Aira

A Mystery without Enigma: Gothic, Urban Space and Exoticism in César Aira's *La luz argentina*

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar *La luz argentina* (1983) de César Aira partiendo de la comprobación de que constituye la primera pieza de temática urbana en la obra del escritor. Nuestra hipótesis es que la prolífica serie que compone el ciclo urbano en la obra de Aira, identificado casi exclusivamente con el ciclo de Flores, se inaugura en verdad con esta novela. Si bien *La luz argentina* narra una historia de interiores en la que la ciudad aparece mayormente de modo indirecto, el reduto de intimidad de los personajes no constituye un espacio hermético e impermeable sino que, por el contrario, se ve acechado por el afuera. Así, la ciudad impone su presencia fantasmal incluso en la vida doméstica y no solo mediante las excursiones nocturnas de los personajes.

Palabras claves

César Aira, literatura argentina contemporánea, ciudad, gótico.

Abstract

The aim of this paper is to analyze *La luz argentina* (1983), by César Aira, based on the verification that it constitutes the first urban-themed piece in the writer's work. Our hypothesis is that the prolific series that makes up the urban cycle in Aira's work, identified almost exclusively with the Flores cycle, is actually inaugurated with this novel. Although *La luz argentina* tells a story of interiors in which the city appears mostly indirectly, the

characters' refuge of intimacy does not constitute a hermetic and impermeable space but, on the contrary, is haunted by the outside. Thus, the city imposes its ghostly presence even in domestic life and not only through the nocturnal excursions of the characters.

Keywords

César Aira, Contemporary Argentine Literature, City, Gothic.

La luz argentina, cuya publicación es posterior a *Las ovejas*, *Moreira y Ema*, *la cautiva* –la serie con la que César Aira reescribe la tradición literaria argentina del siglo XIX–¹ compone el primer boceto de narrativa urbana en la obra del escritor.² Paradójicamente, se trata de una novela donde la ciudad aparece de manera indirecta, por cuanto se trata de una historia de interiores o de encierro que

¹ La práctica de la literatura en tanto reescritura ha sido señalada como una de las marcas de la obra de Aira. En un debate sobre literatura y mercado publicado en *Punto de vista*, María Teresa Gramuglio sostiene: “Me parece que Aira practica también juegos de reescritura. Yo pienso que, por ejemplo, en *Los fantasmas*, él está reescribiendo *El limonero real*: una familia humilde, esta vez urbana, se reúne para una fiesta de fin de año, etc.... O que, en *La luz argentina* está reescribiendo la historia de Trilby y Svengali. Quizás podrían pensarse como traducciones, sean o no deliberadas: como si tradujera todo a su propio lenguaje, pero además como desafío al ingenio y a la competencia de los lectores” (Gramuglio *et al* 5).

² Según la línea de demarcación que distingue entre la primera época de la producción de Aira, signada por la “calidad”, y la segunda época caracterizada por el énfasis en la “mala literatura”, *La luz argentina* integraría la primera y, por lo tanto, constituiría un ejemplo de “novela buena”. Para un desarrollo del problema de la “literatura mala”, enarbolado por el propio Aira como programa estético en ensayos como “Ars narrativa” y “La innovación”, véase especialmente Contreras (*Las vueltas* 115-164); pero también Decock y Andermann. Montoya Juárez suscribe y desarrolla la tesis de la partición de la obra de Aira en dos mitades: “Atendiendo tanto a la crítica académica como a las reseñas de prensa, se podrían establecer dos categorías: la de un Aira canónico, el de, entre otros libros, *Ema la cautiva*, *Una novela china*, *La liebre*, *El llanto*, *Cómo me hice monja* o *Varamo*. Y un Aira de segunda o b (sic), el de, entre otros muchos, *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Yo era una chica moderna*, *La mendiga*, *Haikus*, *Las noches de Flores* o, por citar una de sus últimas producciones, *El pequeño monje budista*, según un mayor o menor efecto de improvisación, según también una mayor o menor distancia con lo masivo. En esta serie el procedimiento de Aira de la producción masiva de novelitas se acompaña de un uso «masivo» de la cultura de masas en sus tramas” (52-53). En cuanto al valor literario de *La luz argentina*, Fogwill lo reconoció tempranamente, al punto tal de que buscó plagiarla según lo declara en el prefacio a su novela *Nuestro modo de vida*. Se observa también una evaluación parcialmente positiva de la novela en la reseña que Nora Catelli hace de *Canto castrato*: “las cuatro novelas de Aira están ahí: puedo seguir prefiriendo *La luz argentina* (aunque no su final, tan de buen alumno) y aun así regocijarme con los bellos ornamentos de este tratado de los simulacros que es *Canto castrato*” (37).

incluye una serie de anécdotas domésticas con algún ribete ominoso y que tiene el tono menor de un “pequeño drama familiar-patológico” (Aira, *La luz* 106). A la trama accidentada de cortes de luz y parálisis se le suma un número limitado de recorridos por la ciudad nocturna y la presencia de elementos extraños (un pájaro hototogisu, lecturas de budismo zen, ciertos consumos extravagantes, las visitas inesperadas) que le confieren al peculiar encierro de los dos protagonistas un halo de exotismo.

Específicamente, nuestra hipótesis es que la prolífica serie que compone el ciclo urbano en la obra de Aira se inaugura con *La luz argentina*. Observamos que la novela no tiene lugar en Flores, barrio porteño que se convertirá en el territorio urbano por excelencia de las novelas del autor. Comprendemos entonces el ciclo urbano como más amplio que el de Flores; correlativamente, nos separamos de la idea consensuada por la crítica que los identifica.³ Por ejemplo, en un pormenorizado estudio sobre la narrativa urbana de Aira, Graciela Villanueva advierte, a diferencia de lo que proponemos nosotros, que en ciertos relatos de la primera etapa “la ciudad moderna ocupa un lugar muy marginal: Buenos Aires no pasa de ser un telón de fondo de la historia que viven los protagonistas de *La luz argentina* [...] y sigue estando totalmente ausente en la serie exótica que se inicia con *Canto castrato* [...] y con *Una novela china* [...]” (“El «enfrente del enfrente»”

3 Asimismo, nos interesa destacar la singularidad de este comienzo y la cualidad diferencial de la novela con respecto a la producción posterior. Pensamos la idea de “comienzo” en el sentido en que la conceptualizó Edward Said: “El comienzo es, entonces, el primer paso de la producción intencional de sentido” (5; la traducción es nuestra y las cursivas son del original). Al tiempo que preanuncia ciertos elementos comunes de la serie urbana –la nocturnidad, lo fantasmal, la apelación a fórmulas del cuento tradicional y de la literatura de género–, *La luz argentina* tiene rasgos propios. Sin ser solemne, el tono no es todavía el de las “novelitas” que vendrán después, tampoco los parámetros del verosímil están llevados al paroxismo del delirio ni forzados hasta rozar el disparate. Según Sandra Contreras, a lo largo de la novela se respira un “aire de mayor seriedad y de inminente tragedia” (“El artesano”, 67). En relación con esto, uno de los atributos de Kitty es la seriedad: “Kitty era un ser al que no se podía tomar en broma por un instante, ni siquiera en el pensamiento. Todo en ella era de una seriedad absoluta, y hasta podía decirse que la irradiaba” (Aira, *La luz* 98). Pero esto no impide que Aira suspenda el tránsito hacia la seriedad cada vez que esta parece a punto de materializarse: “la novela difiere la honda necesidad trágica con la ligera superficialidad de la comedia” (Contreras, “El artesano” 68). Volveremos sobre esta cuestión cuando analicemos el concepto de frivolidad en la estética airiana.

369). La producción de los años noventa que se inicia con *Los fantasmas* constituiría, según la crítica, un punto de inflexión a partir del cual

la imagen de Buenos Aires se va enriqueciendo, el barrio de Flores se va definiendo hasta convertirse en una suerte de sinécdoque de la capital argentina y la acción acaba por imbricarse de tal modo con el espacio urbano que lo que antes era un mero decorado llega por momentos a ocupar los primeros planos. (“El «enfrente del enfrente»” 369)

Si bien es cierto que, en contraste con obras posteriores, como *El sueño o La prueba*, la marca de lo urbano es más débil, no debe inferirse por eso que, en *La luz argentina*,⁴ la ciudad constituya únicamente un telón de fondo. A pesar de que el relato transcurre mayormente en el ambiente cerrado del departamento de Kitty y Reynaldo, este no constituye un espacio hermético e impermeable sino que, por el contrario, se ve acechado por el exterior, de modo que la ciudad impone su presencia fantasmal incluso en ese reducto de la intimidad y no solo mediante las excursiones nocturnas de los personajes. Precisamente porque el espacio urbano es aquello que se adivina en el fondo, es decir a causa de su presencia esquiva, es que debemos atender a su oblicua pero contundente manifestación.

4 Si tomamos a *Los fantasmas* como inicio de la segunda parte del ciclo urbano y, todavía más, si extraemos únicamente las primeras líneas de esta novela para contraponerlas a *La luz argentina*, un rápido examen muestra que no solo es atendible la diferencia de tono sino también el avance hacia un mayor grado de referencialidad: “El 31 de diciembre a la mañana el matrimonio Pagalday visitó el piso, ya de su propiedad, en la obra de José Bonifacio 2161, en compañía de Bartolo Sacristán Olmedo, el paisajista que habían contratado para que dispusiera las plantas en los dos amplios balcones del departamento, frente y contrafrente” (Aira, *Los fantasmas* 7). La exactitud de la dirección es la primera de una larga cadena de referencias que hará de ciertas calles – Bonifacio, Bonorino o Directorio– y de ciertos lugares –la plaza Flores, la plaza de la Misericordia o la villa del Bajo– la materia habitual de un conjunto relevante de textos en la obra de Aira. Mariano García ha leído este comienzo en clave realista: “Muchos de sus comienzos, a manera de alusión, se presentan como realistas. Un ejemplo típico es el de *Los fantasmas* (...), donde la cita realista, en su unidad casi irreductible de tiempo y lugar, servirá para desmentir por medio del final lo que, con Riffaterre, podemos llamar ‘ilusión referencial’ del realismo” (62-63). Por otro lado y para corroborar su inclusión en el ciclo urbano de Aira, Paola Cortés Rocca encuentra una línea de continuidad entre *La luz argentina* y las novelas urbanas posteriores: “En *La villa*, Aira vuelve sobre una serie de cuestiones que ya recorren su narrativa desde su tercer libro, *La luz argentina*, de 1983: qué es lo que *se ve*, bajo qué condiciones y sobre todo cómo narrarlo” (218).

Lo extraño y lo trivial

Dice Jorge Panesi que, según Walter Benjamin, “las historias burguesas de espanto [nacen] del espanto por la vida familiar en las casas burguesas” (265). El terror y lo extraño no son generados únicamente por agentes externos sino que se ocultan en el seno mismo del hogar, convertido de esa manera en el territorio de “lo siniestro” freudiano. Tópico del género gótico,⁵ la “casa encantada” es un espacio donde los espectros del pasado vienen a perturbar el presente. Analizada en diálogo con ese imaginario, *La luz argentina* de César Aira mostraría un hogar –el departamento de Kitty y Reynaldo– asediado por fuerzas extrañas pero que en este caso no son fantasmas que retornan sino algo más concreto y mundano: cortes de luz. La falla eléctrica quiebra la tranquilidad de un interior que se vuelve extraño para sus propios moradores y que, por eso mismo, se ve transformado en un espacio más permeable a la influencia del afuera.

En una novela de interiores que explora la convergencia del embarazo de la protagonista, la crisis energética y la presencia de fenómenos atmosféricos atípicos, la ciudad está configurada como un escenario espectral, eminentemente nocturno y en gran medida despoblado. En un pasaje del texto, cuando Reynaldo, que se ha demorado en los bares, emprende el regreso a casa y observa desde el taxi la ciudad, esta es la visión que tiene:

Atravesaron una zona donde todas, absolutamente todas las luces estaban apagadas en los edificios y en la calle. Al llegar a la primera esquina iluminada hizo parar el auto y se bajó. [...] Se quedó parado en ese sitio un buen cuarto de hora, fumando y mirando la boca de lobo que era la calle

⁵ Es un tópico del gótico victoriano que se expande, luego, al gótico moderno en general. En palabras de José Amicola, “[e]l castillo o el convento de la primera fórmula gótica pasaría a ser el laboratorio en *Frankenstein* para luego transformarse en el salón de recibo de la casa burguesa” (193).

por la que habían venido. Hacía frío y lamentó la incomprensible decisión de bajarse del taxi. (Aira, *La luz* 91-92)

En este y otros fragmentos de la novela, la ciudad se encuentra vacía y muestra con preferencia su faceta nocturna, tanto en las pocas caminatas que realizan los protagonistas como a través de las vistas panorámicas que tienen desde su departamento. Sentado en el balcón del piso veinticinco, Reynaldo puede contemplar el paisaje urbano, pero lo que ve está difuminado por una neblina que borra el contorno de los edificios:

Allí sentado entre los grandes helechos que ahora parecían desprender de sus hojitas recortadas un frío más tenue y feroz que el de la noche misma, se dejó llevar por sus ensoñaciones, como un viajero sentado en la borda de un transatlántico, mirando el cielo negro, el aire tenebroso, en el que se reflejaban oscuramente las luces de la ciudad que se arrastraban muy abajo. (Aira, *La luz* 71)

Esta escena del balcón, repetida otras veces con pocas variaciones, construye una imagen reiterada de la ciudad como escenario oscuro, tenebroso, y de esa manera refuerza la extrañeza en la que viven los protagonistas desde que Kitty quedó embarazada y más aún desde que comenzaron los cortes de luz. Como sostiene Mariano García, “los inesperados y por momentos desesperantes cortes de luz instalan en el devenir burgués y frívolo de Kitty y Reynaldo una interrupción del tiempo: ambos son arrancados así de la vida cotidiana” (117). La entrada de lo ominoso en el recinto privado de los personajes es inescindible, en nuestra lectura, del entorno urbano enrarecido que la novela retrata. Sin embargo y como veremos, la inminencia de un terror que amenaza con invadir el adentro y que parece asediar el afuera de la vida cotidiana de Kitty y Reynaldo se disuelve en la trivialidad.

El párrafo inicial de *La luz argentina* presenta una serie de elementos que, instalados en el *incipit*,⁶ le imprimen al relato un determinado tono y, además, adelantan el núcleo de intereses que estará diseminado a lo largo de la novela. El primer elemento en que nos interesa detenernos es un término que le confiere a la narración la atmósfera de fin de una época y comienzo de una nueva que todavía se revela indefinida: “la vida semiociosa, desgajada de la naturaleza, el *medio post-capitalista* del que habían hecho su morada y santuario, les prohibían, con el veto del absurdo, toda seriedad” (7; las cursivas son nuestras). Llama la atención que se defina la historicidad del relato en base a un criterio de periodización perteneciente a la teoría económica. El ámbito “post-capitalista” al que se hace referencia supone la transformación del modo de producción; concretamente, el pasaje de una economía basada en el sector industrial a otra que se centra en las tecnologías de la información. No es casual, en este sentido, que el trabajo de Reynaldo esté vinculado con el sector financiero. Con todo, nos interesa menos evaluar la pertinencia o, acaso, el desvío irónico en el uso del término “postcapitalismo” que señalar que su empleo establece desde el inicio de la novela una temporalidad de fin de época a través del uso del prefijo “post”.

El primer párrafo produce un efecto de desrealización que instala la trama en una zona de ambigüedad entre la historia y el sueño. ¿Cómo se manifiesta esta ambivalencia en el desarrollo del relato? A través de la coexistencia de dos planos: por un lado, el de los elementos indicadores de historicidad como pueden ser no solo la propia categoría “poscapitalismo” sino también ciertos consumos culturales de los personajes (series televisivas) o, por caso, un paisaje urbano que exhibe “las cimas de los edificios iluminados, con el punto rojo de las antenas” (36); y, por otro lado, el de los elementos ligados a la ensoñación, el sonambulismo y la pesadilla. Por medio del cruce de estos dos órdenes, Aira construye en *La luz argentina* una

⁶ Claudia Villanueva (“«Cosas raras»”) indaga la continuidad entre el *incipit* y el *excipit* de la *La luz argentina* para arribar a la conclusión de que ambos, leídos en conjunto, plantean al lector una imposibilidad para develar el enigma planteado por la narración. Este procedimiento, según la autora, se hace extensivo a otras novelas del escritor.

ficción que conjuga la idea de fin de época –el fin de una etapa del capitalismo tal cual se la conocía– con la temporalidad indefinida del cuento de hadas.

Un segundo elemento es el campo lexical etéreo y vaporoso que domina el *incipit* y que tendrá efectos concretos en la trama de la novela:

En el otoño, cuando Kitty quedó embarazada, ni el aire ni el mundo alteraron su transparencia, pero alrededor de ella aparecieron signos lívidos, veloces unos, arrojados con fuerza sobrehumana, otros suspendidos como aureolas, todos con algo de imperceptible a simple vista a tal punto que exigían la presencia de un ojo ultrasensible, o una memoria novelística, organizadora, y todos inquietantes [...]. (7)

La transparencia, los signos lívidos (“veloces unos”, “otros suspendidos como aureolas”) y las sombras (que “ocultaban temores”) son indicios de un cierto enrarecimiento atmosférico que genera extrañeza a lo largo de la novela. Hacia el comienzo, Kitty y Reynaldo caminan por las calles de la ciudad luego de cenar en un restaurant y, mientras conversan, se sienten reconfortados por el susurro de los árboles: “Entre las ramas, en una avenida, vieron la luna que salía, demasiado grande por un efecto atmosférico, y rodeada de halos voluminosos” (20). Poco después, escuchan esta información en el informativo: “el invierno se precipitaba, y el meteorólogo de la televisión predecía frío y tempestades. Había tormentas en la Antártida, en todos los ríos del sur el macareo llegaba a la cordillera, y hubo hasta migraciones de hormigas” (22). Más adelante, estos presagios desembocan en la irrupción de un fenómeno climático definido por su anomalía. Se trata de relámpagos que cruzan el cielo de la ciudad a toda hora, pero que no están acompañados de truenos ni lluvia. Especie de tormenta en suspenso, el fenómeno dura una semana y se adueña de todas las conversaciones. Los rayos se convierten en una atracción a causa de los diseños que trazan en el cielo: formas prolongadas que se ramifican como ríos, o formas breves como un parpadeo efímero, finas como filamentos, “hilos de araña tan hermosos que uno pensaba que con ellos podría



tejerse la imagen narcisística en persona” (57). El municipio decreta no encender las luces de la calle por las noches así se puede apreciar mejor el espectáculo celeste. Los relámpagos mudos vienen acompañados de una calma atmosférica, de una ausencia de viento y de una circunstancia por demás insólita: los truenos que no se oyen a la intemperie son captados, sin embargo, por las transmisiones radiales y televisivas. De manera que los ciudadanos los escuchan por radio o mientras pasan películas mudas por la televisión. Con todo, el desenlace llega y, la noche anterior a que se desate el vendaval, la actividad de los relámpagos se acelera de tal modo que estos forman una única red de luz enceguecedora: “La parpadeante blancura del relámpago, seca e instantánea, brillaba todo el tiempo sobre *la tierra fantasmal*” (60; las cursivas son nuestras). La escena que precede a la tormenta se construye apelando a la imaginería de la novela gótica. Se evidencia en los efectos de contraste entre la ciudad en penumbras y el cielo cubierto de un resplandor blanco que le da al paisaje urbano una coloración espectral. Robert Mighall (55-56) señala que cuando se habla de la “atmósfera” de los textos narrativos se entiende el término mayormente en un sentido metafórico. En cambio, en la novela gótica el sentido es literal, ya que se explota en ella el aspecto sublime de las tormentas, los cielos cubiertos, la niebla y las tempestades.

Si los personajes de la novela llevan una vida ociosa, “desgajada de la naturaleza”, una vida que tiene el refinamiento y la elegancia de lo hipercivilizado, el fenómeno atmosférico seguido de un diluvio muestra cómo la naturaleza parece reconquistar la ciudad. Los relámpagos y el diluvio se vinculan, además, con cierto imaginario apocalíptico que sugiere otra vez la idea de que los personajes viven en un fin de época. Como dice Sandra Contreras, la literatura de Aira “está hecha de transformaciones, súbitas metamorfosis, torsiones subrepticias” (*Las vueltas* 85). Uno de los agentes predilectos para provocar la transformación es la catástrofe, recurso que está presente en toda la obra del autor, con mayor o menor grado de intensidad. La diferencia es que en *La luz argentina* todavía no se trata de esos “desastres de pacotilla” (Laddaga, “Una literatura” 46) que aparecerán en novelas posteriores como *Los misterios de Rosario* o *Embalse*, sino de eventos anómalos

que contribuyen a incrementar la atmósfera de extrañeza del relato, su progresivo deslizamiento hacia lo sobrenatural.

El tercer elemento presente en el párrafo inicial es la mención de la “indiferencia” y la “inocente frivolidad”, dos significantes clave para comprender al menos la primera etapa de la narrativa de Aira:

eran indicios de una trama anticuada, gótica, donde las sombras ocultaban temores, señales de un pánico siempre alejado y por ello más amenazante, que le hicieron pensar a su esposo que el destino, teatralmente, daba vuelta muy despacio, con movimientos terroríficos, *la inocente frivolidad en la que habían vivido hasta ahora*. Se verían limitados, hasta que fueran viejos y se murieran, a representar *los apólogos de la indiferencia, ni siquiera novelas, menos que fábulas: historietas, dibujos animados*. Y sin embargo aquello fue real, una temporada perfectamente real y tangible, con horas, semanas, lluvia y todo lo demás. (7; las cursivas son nuestras)

Es posible conectar esa frivolidad —entendida por el propio autor como sinónimo de superficialidad⁷ con el episodio del fenómeno meteorológico, ya que este no solo produce extrañeza sino también curiosidad; más aún, se convierte en un espectáculo. Por la anomalía del fenómeno, la ciudad se ha transformado en objeto de interés internacional y, en cuanto tal, convoca a personalidades de todo el globo: “Uno bajaba al restaurante o a comprar cigarrillos y tropezaba con legendarias actrices de Hollywood, premios Nobel, ex jefes de Estado, todos alumbrados por el acontecimiento celeste” (59). Lo catastrófico resulta absorbido, entonces, por el campo de la frivolidad. Más adelante, cuando los cortes de electricidad y los episodios de crisis histórica de Kitty se sucedan de manera acelerada, Reynaldo concluirá que la verdadera salida del horror y la angustia es la frivolidad:

⁷ En el ensayo sobre el exotismo, Aira dice: “Lo primero y último que tiene que reprocharle al exotismo la buena conciencia es su *superficialidad*. Por otro nombre: frivolidad” (“Exotismo” 76).

De hecho, cualquier estado, mediante una oportuna introducción de tiempo, podía pasarse al campo frívolo. ¡Esa sería la verdadera transustanciación poética de la vida! Reynaldo lamentaba que su indolencia, su compleja historia personal, sus muchos malos hábitos, le impidieran iniciar esa tarea, auténtica Gran Obra de la sociedad post-capitalista. (112)

Según Contreras, el énfasis de Aira en la indiferencia y la frivolidad supone un desvío del proyecto crítico de la modernidad, en general, y de las estéticas de la negatividad –cuyos nombres en la tradición vernácula eran, hacia 1980, Saer y Piglia–, en particular: “Desde el comienzo, Aira cultivó la *frivolidad* como el signo mismo de su arte. Frivolidad entendida como una estética de la indiferencia (‘una suspensión de la reacción’) y, en general, como un arte de las superficies” (Contreras, *Las vueltas* 41). En este sentido, decimos nosotros, la frivolidad es *gesto* y *materia* del arte narrativo del autor; en *La luz argentina*, la materia del relato es un liviano drama doméstico-familiar en el que los personajes asumen un gesto de indiferencia frente a los acontecimientos aun cuando estos se compliquen. De ahí que su función se reduzca a representar los “apólogos de la indiferencia” con la ligereza de las historietas o de los dibujos animados.⁸

En rigor, la contraposición de alta cultura –novelas– y cultura de masas –*comic* y dibujos animados– es explotada irónica y deliberadamente por Aira para hacerla estallar. No porque se proponga realzar el valor del objeto menos prestigiado, ya que Aira toma afirmativamente esos productos de la cultura de masas como algo *ya dado* que requiere de escasa problematización, sino para recalibrar el valor del objeto prestigiado, es decir, la novela. La relación de la literatura de Aira con los géneros masivos es una relación de *uso estratégico* similar

⁸ Es cierto, sin embargo, que lo caricaturesco aparece en *La luz argentina* más en términos declarativos que formales. La plasmación formal de lo caricaturesco se dará, a nuestro entender, con las novelas del ciclo de Flores.

a la que el autor identifica en la obra de Copi.⁹ El gesto se vuelve estratégico en la medida en que, hacia comienzos de los años ochenta y como explica Contreras, la novela en Argentina se había convertido en una forma que procuraba dar cuenta de los hechos históricos críticamente mediante una *estética* y una *ética* de la negatividad.¹⁰ La indagación interpretativo-alegórica de los traumas históricos constituía uno de los intereses mayores de la narrativa argentina, que tenía la ambición crítica de incidir, aunque fuera indirecta e interrogativamente, en la realidad social de su tiempo. Contra esta tradición estética reacciona Aira a través de su culto de la indiferencia y la frivolidad, y lo hace no solamente en las ficciones sino también en los textos críticos y ensayísticos.

9 Así lo plantea Aira en *Copi*: “Es más, para encontrar el tono del relato se ayuda con el idioma estereotipado del folletín o el cine argentino de esos años. Lo hace de un modo muy distinto al de Puig, inclusive opuesto. La diferencia entre ambos es muy grande y ejemplar. Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. La usa, simplemente. Mientras que en Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo, en Copi hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento” (68-69).

10 Para Contreras, la obra de Aira formula una vuelta al relato luego de que las estéticas de la fragmentación y la discontinuidad, que signaron las experimentaciones novelísticas en Argentina durante las décadas de 1960 y 1970, pusieran en crisis la posibilidad de narrar: “esto es, después de la ‘antinovela’, después de la resistencia –estética y política– a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma ‘realista’ y ‘populista’. Es, claramente, la vuelta al relato después de, por ejemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). También, una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mimesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980)” (Contreras, *Las vueltas* 12). Si bien se contraponen en algunos aspectos formales, las estéticas de Aira y de los autores ligados a *Literal* mencionados por Contreras coinciden en el rechazo de la ideología de la literatura que le asigna a esta una función eminentemente crítica. En este sentido, Verónica Delgado incluye a Aira en una serie de la que también forman parte Alberto Laiseca, Daniel Guebel y Copi, escritores que tienen en común su rechazo de la moral de la literatura que los precedió: “La operación que los autores mencionados llevan a cabo en el sistema literario y que tiene en la antirrepresentatividad su marca dominante, debe leerse, por un lado, en relación con el agotamiento y/o fracaso de un campo cultural anterior fundado en principios politizantes –décadas del 60 y 70– en el cual se asigna a la literatura una directa y estrecha relación funcional con la praxis política y con la representación de la historia social, campo cultural cuya última figura literaria paradigmática es Ricardo Piglia –quien, a principios de los 80, publica su novela *Respiración artificial*–. De esta manera, estas nuevas poéticas deben ser pensadas como acciones destinadas a romper o deshacerse de aquella relación funcional entre literatura y política en tanto valor estético e ideológico constitutivo y casi naturalizado en el campo cultural argentino precedente” (Delgado 255-256).



En “Novela argentina: nada más que una idea”, artículo que está cercano temporalmente a la escritura de *La luz argentina*, Aira le reprocha a cierta narrativa de su tiempo “la falta de pasión por la literatura”:

La novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquítica y malograda. En líneas generales, lo que define a una producción novelística pobre es el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado. La transposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la literatura. Y un examen rápido y provisorio, y para nada exhaustivo, de los novelistas argentinos no proyectos revela una ausencia completa de esa pasión y de su epifenómeno, el talento. (Aira, “Novela argentina” 55)

La impugnación de una serie de obras entre las que se incluye *Respiración artificial* de Piglia (“una de las peores novelas de su generación”)¹¹ se apoya principalmente en el acto de señalar como fallido y oportunista el modo en que esa zona de la literatura argentina trabaja con los materiales extraliterarios. Más allá de los errores técnico-constructivos que Aira se deleita en exponer con sarcasmo y precisión,¹² el reproche principal va dirigido hacia la ideología de la literatura que

11 Con un tono general de mordacidad, en “Novela argentina: nada más que una idea” Aira reseña brevemente las siguientes obras: *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela, *La niña bonita* de Carlos Arcidiácono, *Salvar la cabeza* de Ramón Plaza, *Copyright* de Juan Carlos Martini Real, *Baile de los guerreros* de Ernesto Schoo, *Sanitarios centenarios* de Fernando Sorrentino, *El desquite* de Rubén Tizziani, *El tigrecito de Mompracén* de Pacho O' Donnell, *Risas y aplausos* de Fernando Sánchez Sorondo, *Un día perfecto* de Rodolfo Rabanal, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *La invitación* de Beatriz Guido, *Best seller* de Roberto Fontanarrosa y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.

12 Baste para ilustrar el tono del artículo este comentario sobre una novela de Ramón Plaza: “*Salvar la cabeza* alterna capítulos en los que se cuenta: la campaña de Aníbal contra Roma, las desventuras de un porteño miope que ha cometido un desfalco, los avatares de ciertas especies imaginarias de la prehistoria, diálogos gauchescos sueltos, las andanzas de dos fantasmas, los consabidos recuerdos infantiles y por supuesto el guerrillero en apuros, que aparece en todas las novelas argentinas de los últimos años como elemento decorativo (aunque debe reconocerse que en frecuencia lo supera la fellatio). El relato está en distintos tiempos verbales y mezcla sueños, fantasías, reflexiones del autor, de los personajes, ejercicios de estilo (por ejemplo un párrafo

se expresa en esas novelas, una ideología que subordina la potencia artística de la literatura a la finalidad de transmitir un contenido social, independientemente de que se lo haga de manera cifrada y alegórica, como es el caso de Piglia. El problema radica, para Aira, en el lugar que se le asigna en esa ecuación a la literatura, porque sale afectada en su potencia inventiva; de ahí que el resultado no sea otro que obras “raqúiticas”. Más adelante, en el ensayo “Zona peligrosa”, Aira cuestionará otro factor a propósito de la obra de Saer: la absoluta seriedad (la “neutralización del humor”) y la consagración del escritor a la elaboración de textos que se presentan como “buena” o “gran” literatura. Estas son las razones por las que la estética airiana de la indiferencia y la frivolidad puede ser pensada como una propuesta para recalibrar el dispositivo de la novela, y una de las estrategias para conseguirlo es hacerle asumir la liviandad de la historieta o del dibujo animado.

Cabe resaltar un último elemento en el *incipit* de *La luz argentina*: la referencia al género gótico, que será relevante para la configuración de los espacios y la caracterización de los personajes, principalmente de Kitty: “eran indicios de *una trama anticuada, gótica*, donde las sombras ocultaban temores, señales de un pánico siempre alejado y por ello más amenazante [...]” (7; las cursivas son nuestras). Desde el comienzo se anuncia que se recurrirá a los tonos, escenarios y motivos de un género considerado menor desde sus inicios y que engendró la literatura de terror, transformada en fenómeno de *best-seller* en el siglo XX. La “trama anticuada, gótica” de la novela tiene sus primeros indicios en los cuatro episodios iniciales de sonambulismo de Kitty, que instalan al relato en el terreno de la ensoñación, la duermevela o, directamente, el misticismo, en lo que este tiene de sobrenatural.¹³ Los trastornos del sueño en la novela de Aira reenvían a una densa

donde todas las frases comienzan con un adverbio terminado en ‘mente’). Uno de los narradores es... una nube” (Aira, “Novela argentina” 55).

¹³ Precisamente, José Amícola identifica el “modo gótico” en la literatura con la primacía de lo sobrenatural en desmedro de la razón iluminista. La novela gótica que irrumpe en el siglo XVIII es leída por el crítico en oposición a la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. A cada género le corresponde una determinada antropología filosófica: “Superstición y fanatismo se habían transformado durante el siglo XVIII en los dos grandes enemigos de la reforma iluminista en pro de la civilización. La percepción cronotópica de los textos canónicos no podía ser más opuesta a las narraciones de lo sobrenatural, ni el mundo que éstas describían más ajeno al programa de

trama de relatos sobre lo misterioso que tienen como centro las alteraciones de la consciencia. El mesmerismo, la hipnosis, el ocultismo: son todas prácticas que estimularon por igual a la ciencia médica y a la imaginación gótica. En definitiva, lo que el sonambulismo expresa es el continuo entre vigilia y sueño, el límite infranqueable donde estos dos estados de la consciencia se conectan al tiempo que se repelen. En efecto, el tercer episodio de sonambulismo consiste en cantar dormida, acostada en la cama, los versos de la ópera *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck y Debussy, obra para la cual se encuentra diseñando el vestuario. Dice Maurice Blanchot que el sonámbulo “es sospechoso porque es ese hombre que no encuentra reposo durmiendo” (254). El trabajo diurno se entromete en el espacio nocturno de un sujeto que no duerme y, sin embargo, tampoco consigue velar.

Gótico y crisis energética

El recurso al gótico en *La luz argentina* se acentuará a partir de los cortes de luz. En los más de veinte apagones que jalonan el argumento no hay, en principio, más que eso: cortes en el suministro de electricidad. Lo extraordinario, el suceso imprevisto, está constituido por el efecto que los cortes de luz tienen sobre el cuerpo y la consciencia de uno de los personajes. Y, sin embargo, ese efecto no podría ser más ordinario y pueril, porque el malestar de Kitty se debe, por un lado, a la imposibilidad de continuar con sus tareas habituales (la confección del vestuario teatral, las actividades domésticas) debido a la ausencia de luz y, por otro, al temor infantil a la oscuridad. El malestar primero, entonces, se vincula con la suspensión del ritmo laboral que instala a los personajes en una suerte de estado de excepción. En tanto, el segundo malestar tiene que ver con el sentimiento primitivo,

lucha por la recuperación del hombre de las garras del pasado tenebroso, cuando los seres humanos vivían en el perpetuo estado infantilizado de miedo al abandono por falta de independencia y capacidad de autodeterminación” (Amícola 63). Más adelante, Amícola plantea que el gótico no nace *a pesar del* iluminismo sino como su contrapartida necesaria y como el resultado de una negación, en el sentido freudiano del término. La obsesión propia del iluminismo de reprimir eso otro –lo tenebroso, ominoso, misterioso– del sujeto y del mundo real engendra, inevitablemente, la aparición del gótico. Recurriendo a una metáfora, así lo expresa María Negroni: “El castillo gótico fue una gangrena en el costado del Iluminismo” (21).

primordial, del miedo a la oscuridad, que provoca en la protagonista un terror infantil que llamativamente no admite una interpretación psicoanalítica: no connota sentidos inconscientes ni trascendentes. En síntesis, se trata de la forma –incluso, la máscara– de aquel terror pero no del contenido. Dicho de otra manera, no hay una estructura subyacente que pida una hermenéutica freudiana porque, si bien el temor añado es llevado al plano de la racionalidad por Reynaldo, la interpretación se detiene en un punto general: “La luz nocturna siempre ha sido problemática, es la historia de la humanidad. Siempre se ha tratado de eso, de interrumpir hasta el día siguiente” (Aira, *La luz* 114).

Hacia el comienzo de la novela se dice que “Kitty era pequeña, delgada, casi una muñeca” (8), complexión que se corresponde con las dimensiones del departamento que habitan, “del tamaño de una casa de muñecas” (8-9). En el símil de Kitty con una muñeca se combinan dos procedimientos sustanciales del relato: la miniaturización y la dialéctica entre lo animado y lo inanimado. La tendencia a miniaturizar en Aira cumple, entre otras, la función de adelgazar el espesor psicológico de los personajes.¹⁴ Se puede afirmar que incluso el nombre de la protagonista es una miniatura, una abreviación o un nombre risible que más bien sugiere un apodo, pero que además alude a un dibujo animado japonés convertido en mercancía global. Por otra parte, Kitty pertenece al orden de la miniatura desde el preciso momento en que su apariencia es la de una muñeca que será alternativamente Caperucita –cuando esté componiendo, como si fuera un “verdadero rompecabezas”, el vestido rojo– y la Bella Durmiente –cuando consiga conciliar el sueño después de cada episodio de parálisis. Su apariencia feérica es hereditaria, dado que la abuela “parecía salida de un libro de cuentos: pequeña como una pigmea, con el pelo blanco, minúsculos zapatitos negros, y las manos pálidas” (104). La nieta, entonces, será siempre para su esposo una “princesa de cuento de hadas” (107).

¹⁴ Según lo apunta Laddaga, ante una novela de Aira se está como ante un teatro de marionetas en el que los personajes son “seres movidos por impulsos exteriores a ellos mismos, por corrientes que recorren la atmósfera, por acciones y reacciones más o menos anárquicas que se producen en sus entornos y a las que no pueden ceder” (*Espectáculos* 117).

Del cuento de hadas la novela toma no solamente la caracterización de los personajes, sino también algunos aspectos formales del género.¹⁵ Uno de ellos es la primacía de la anécdota, incluso el encadenamiento de anécdotas –es decir, de acciones– sobre la superficie lineal del relato. En efecto, la narrativa de Aira, en general, y *La luz argentina*, en particular, muestran un predominio de la acción por sobre la descripción o la reflexión. Otro aspecto es el uso de las repeticiones y el lenguaje formulaico, de larga tradición en la literatura universal, que podemos encontrar en la descripción de los sucesivos cortes de luz, enumerados a lo largo del texto con ligeras variaciones. Pero la diferencia con el cuento de hadas reside en que las repeticiones no obedecen, en la novela de Aira, a un sistema de intensificación formal que se subordine a un propósito edificante en el plano del sentido. Si la cualidad fáctica del cuento tradicional está articulada, en última instancia, con la transmisión de un saber práctico, con la moraleja, los apagones de *La luz argentina* son puro encadenamiento de un hecho que se repite.

En relación con los cortes, no hay una progresión que marque una intensificación en los más de veinte apagones que la novela enumera prolijamente. La ausencia de grados de intensidad no hace más que resaltar una propiedad de la narrativa airiana consistente en la no revelación o, mejor dicho, en el deliberado rechazo de una metafísica de lo profundo y lo superficial, lo pesado y lo ligero. Las novelas de Aira no corren ningún velo ni desenmascaran lo que se encontraría oculto bajo la superficie del disfraz. La explicación, cuando la hay, no garantiza el acceso a una verdad, sino que hace estallar aquello mismo que procura explicar, al tiempo que sirve a modo de excusa para activar los mecanismos del relato: “La explicación no es, en Aira, una fuerza dispuesta a otorgar sentido sino antes bien un movimiento de despojamiento: aquel por el cual, perdiéndose a sí mismo, el sentido se vuelve múltiple y da paso provisorio a lo novelesco” (Podlubne 66).¹⁶

15 Remitimos a los clásicos estudios de Propp y Bettelheim, pero también a los concisos y certeros comentarios de Rest. Para un estudio más detallado del género, véanse Tatar y Zipes.

16 La crítica de la explicación es un tema recurrente en la obra de Aira. Recordemos simplemente lo que el autor dice en relación con la forma narrativa de Copi en el ensayo homónimo: “Porque el relato, siempre lo es de algo inexplicable. El arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación” (17). Apoyándose en “El narrador” de Walter Benjamin, Aira sostiene

A diferencia del comienzo, cuando Reynaldo dice que “Kitty en su estado normal es reconfortante, una figura de un cuento de hadas” (33), en su desarrollo la novela describe la transformación de la niña encantadora en autómata, marcando asimismo el pasaje del cuento de hadas al gótico. Con cada corte eléctrico, la protagonista se ve transformada en un ser que se paraliza y que, mientras dura el trance, parece inanimado: “Tenía los ojos vacíos, la llama de la vela se reflejaba en ellos limpiamente; [Reynaldo] nunca los había visto tan despojados de mirada” (73). Las imágenes que utiliza el narrador para ilustrar la parálisis de Kitty son numerosas: una estatua, una gárgola, un maniquí de palo, un robot, una muñeca de movimientos mecánicos; en cierto momento, hace girar su “cuello rechinante” (119) como si estuviera hecha de hojalata. Si a todo autómata le corresponde un creador, es sintomático que se diga lo siguiente de Reynaldo:

Debería actuar como un taumaturgo mudo y solitario, encerrado muy lejos de sus congéneres, con esta *máquina imperfecta y catatónica* que era Kitty embarazada. Debería *manejarla* con lenta precisión, con un vigor y autoridad que provendrían de las sombras, del crepúsculo, y en última instancia de la muerte misma. (73; las cursivas son nuestras)

Todas estas imágenes que hacen de Kitty un autómata conducen al relato hacia el territorio fantasmagórico del gótico. Las figuras de cera y los autómatas plantean la indistinción entre lo animado y lo inanimado, en buena medida porque de esa imposibilidad de discernimiento depende la eficacia de su confección. La referencia en este caso ya no es el cuento tradicional sino *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann, sobre el que se basa uno de los textos más comentados del

que el relato en estado puro se encuentra “químicamente libre de explicación” (17), y que así funcionan novelas como *El Uruguayo*. Que al lector le hayan resultado vanguardistas los textos narrativos de Copi en su contexto de aparición se explica por la decadencia del arte del relato en la cultura contemporánea, porque en verdad, según Aira, se trata de relatos en su forma primitiva y primordial.

psicoanálisis, “Lo siniestro” (1919) de Sigmund Freud.¹⁷ La muñeca Olimpia resulta inquietante precisamente porque pone en crisis las fronteras de lo viviente: “Esta Olimpia nos ha inquietado mucho, y no queremos tratarnos con ella; se comporta como un ser viviente, aunque en realidad sus relaciones con la vida son muy extrañas” (Hoffmann 226).¹⁸ Apelando a motivos del gótico, *La luz argentina* describe la irrupción de lo siniestro en una trama eminentemente doméstica. Una de las condiciones de lo siniestro (*unheimlich*)¹⁹ según Freud es su oposición a lo doméstico (*heimisch*). Es más, Freud destaca que lo siniestro procede de lo familiar, es decir, que brota del ámbito de lo conocido y cercano pero produce en él una sangría, una desfamiliarización. A pesar de que se sirve de situaciones, caracteres y escenarios del gótico, el narrador se desentiende de la profundidad ominosa del género. Podríamos afirmar, con Albert Béguin, que lo siniestro de *La luz argentina* tiene “la maravillosa ligereza del sueño” (284). Porque si bien el gótico atraviesa la ficción como “estrategia de comunicabilidad” (Amícola 42-43), la historia de Kitty y Reynaldo no deja de operar un desvío al bajarle el tono a la atmósfera inquietante del relato: “La trivialidad era lo único que redimía al mundo de su extrañeza” (Aira, *La luz* 121).²⁰ En su reseña de *Los fantasmas*, Alan Pauls dice que si alguien se

17 Con todo, Freud considera que la vacilación acerca de si el autómatas del cuento es un ser animado o inanimado “en modo alguno es el único [motivo] al que cabe atribuir el efecto incomparablemente ominoso de ese relato, y ni siquiera es aquel al que correspondería imputárselo en primer lugar” (“Lo ominoso” 227). Freud considera más relevante el motivo del hombre de arena y el consecuente temor de Nathaniel a perder los ojos en manos de aquel ser mítico, ya que la angustia por la pérdida de los ojos se conecta con el complejo de castración.

18 Hal Foster señala que el interés de los surrealistas por las figuras inanimadas se basa en que estas expresan la confusión siniestra entre vida y muerte: “Es precisamente esta confusión la que fascinaba a los surrealistas, obsesionados con el carácter extrañamente (in)humano del maniquí, del autómatas, de la figura de cera, de la muñeca, todos avatares de lo siniestro y todos ejecutantes del imaginario surrealista” (*Belleza compulsiva* 213).

19 El término procede de *heimlich*, vocablo que a su vez no es unívoco, y esto se debe, en buena medida, a que “pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto” (Freud 225). Precisamente, una de las acepciones de *heimlich* coincide casi por entero, al punto de que se le superpone, con la de *unheimlich*. El primer apartado del trabajo de Freud se encarga de detallar la etimología de ambos términos.

20 Como señala Alejandra Minelli, “las novelas de Aira se suelen desenvolver a través de estados en los que la trivialidad y la frivolidad operan como formas de un exorcismo de la extrañeza y en los que la extrañeza misma invade la cotidianeidad” (45-46).

viera en el aprieto de tener que resumir de qué trata la novela, una buena respuesta sería que “trata de fantasmas”; y a continuación, agrega:

Pero, ¿y la anteúltima? ¿Y *La luz argentina*? Toda la literatura de Aira es “de fantasmas” como lodo el cine de Dreyer es “de muertos-vivos”. Sólo que el gótico de Aira es un paisaje de cielos tersos donde una luz diáfana dibuja con plumín los contornos de las cosas, de modo que su nitidez, cuando el efecto sinóptico la captura, no enceguezca con su humor insolado. Aira es el padre de zombies, una familia múltiple de sonámbulos, centinelas adormecidos que apenas interrumpen el sopor en el que flotan para parpadear. (“El revés” 5)

Otras traducciones posibles del término alemán empleado por Freud son la de inquietante *–unheimlich* es lo que inquieta²¹ y la de espectral *–unheimlich* es aquello que pertenece al mundo de los espectros. Efectivamente, una de las formas privilegiadas del sentimiento ominoso está relacionada de manera estrecha con la muerte, los espíritus y los fantasmas. En la novela de Aira, el maitre “pálido y bilioso” del restaurant pertenece al orden de lo espectral no solamente porque su tez extremadamente blanca sugiere la muerte, sino también porque se mueve de esta manera: “con pasos que no eran de este mundo, de ningún mundo en realidad” (18). Kitty y Reynaldo lo denominan “nuestro Drácula” y saben que consume y que está consumido por la droga: “su presencia le daba al local una atmósfera peculiar, algo siniestra pero acogedora” (18). Este carácter espectral también define a los cantantes de tango del show en el Tivito, cuyo espectáculo parece menos musical que performático, en el sentido de que se asemeja a una *performance* artística compuesta con los ademanes fantasmáticos de un estilo interpretativo perteneciente al pasado. Uno de los cantantes, por caso, “con el pelo teñido de violeta, y un traje

21 En su ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, Julio Cortázar traduce el término freudiano con esa palabra: “aproximadamente: lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón” (150).

celeste con un clavel” (45), canta con una voz inaudible, extiende los brazos “con gestos trágicos” y da golpes en el escenario con el taco del zapato. Así se suceden tres o cuatro tangos, que son aplaudidos con entusiasmo. La imagen de un cantante que mueve los labios pero no emite sonido y que gesticula enfáticamente sugiere la puesta en acto de una mímica clown, basada en los restos de un lenguaje musical y corporal que fuera alguna vez efectivo pero que ahora, para Kitty y Reynaldo, solo provoca tristeza o curiosidad.²²

Interior burgués y exotismo

Lo siniestro se instala en el reducto más íntimo a partir de los cortes de luz. Si una de las funciones primordiales del interior es la de conformar una envoltura que proteja a sus moradores del exterior, entonces esa función se encuentra fracturada en *La luz argentina* desde el momento en que Reynaldo ingresa al departamento y no puede discernir cuál es el adentro y cuál, el afuera: “Una noche, o mejor dicho un amanecer, Reynaldo volvía de uno de sus paseos habituales, un poco adormecido por el cansancio, y al abrir la puerta del departamento tuvo una instantánea sensación de extrañeza, como si entrara afuera” (12). La dialéctica arquitectónica del adentro y el afuera queda, por lo tanto, en suspenso. La trasposición del umbral no significa el ingreso al hogar sino a un espacio extraño.

22 La escena del show de tango recuerda el episodio de la cantante desafinada en *Cómo me hice monja*: “Una vez, por Radio Belgrano, en un espacio fuera de programa, hubo una cantante que actuó por primera y única vez, y que mamá y yo escuchamos con la mayor atención y no poca perplejidad. Creo que en esa oportunidad la atención de mamá se puso a la altura de la mía. La mujer que cantó era lo más desafinado que se haya atrevido a cantar nunca, ni en broma. Nadie con tan poco sentido de lo que eran las notas ha llegado a terminar un compás; ella cantó cinco canciones enteras, boleros, o temas románticos, acompañada al piano. Quizás era una broma, no sé. Todo fue muy serio, el locutor la presentó con formalidad y leyó con voz lúgubre los nombres de las canciones entre una y otra... Era enigmático. Después siguieron con la programación habitual, sin más comentarios. Quizás era parienta del dueño de la radio, quizás pagó por su espacio para darse el gusto, o para cumplir una promesa, quién sabe. Cantar así, era como para avergonzarse de hacerlo a solas, bajo la ducha. Y ella cantó por la radio. [...] Ni a propósito podría haber sido peor. Desafinaba en cada nota, no sólo en las difíciles. Era casi atonal... Es inexplicable. Lo inexplicable. Lo verdaderamente inexplicable no tiene otro santuario que los medios de comunicación masivos” (Aira, *Cómo me hice* 79-80). Se trata en ambos casos de artistas que malogran su acto, que no podrían hacerlo peor y que, a pesar de eso, persisten en hacerlo. Si se lee en clave autorreferencial, lo que subyace a estas escenas es, una vez más, la noción airiana de “mala” literatura.

Hay una conexión entre el interior como refugio y el primitivismo, en el sentido en que lo piensa Gaston Bachelard cuando analiza las imágenes del nido y de la concha: “Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde” (125). Así, el habitar humano requiere de metáforas animales para abrigar la sensación de refugio. El nido, que a causa de la sencillez de su composición es materialmente precario, engendra, sin embargo, un ensueño de seguridad; en gran medida, por la imagen de vida tranquila que irradia. Esa confianza primordial es la que se aloja en el interior sentido como coraza protectora: “El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido [...] no conocen la hostilidad del mundo” (Bachelard 137). La protección que garantizan las imágenes primitivistas del habitar es la que se encuentra asediada en *La luz argentina* por la falla eléctrica, que convierte el hogar en un espacio poroso. El exterior invade y disloca los espacios interiores, los transfigura hasta el punto en que dejan de constituir una morada que protege de las acechanzas del afuera: “El cubo de vidrio en el que estaban quedó tan oscuro como el exterior, al que vieron aparecer sobre ellos, negro y nuboso como un bosque” (92). Como en otros pasajes, esta escena señala una vez más la contigüidad entre el afuera y el adentro, que se revelan como indistintos.

En un momento determinado de su libro *Belleza compulsiva*, Hal Foster analiza el interior burgués²³ como caparazón protector con el que se procura negar eso que está afuera, apenas se traspasa el umbral, y que no es otra cosa que la ciudad moderna, la ciudad de la técnica y la muchedumbre:

23 El concepto de interior burgués fue trabajado por Theodor Adorno en su crítica de la filosofía de Kierkegaard, pero encuentra su formulación más clara en el libro *Calle de mano única*. Allí, Walter Benjamin analiza la descripción del estilo mobiliario de segunda mitad del siglo XIX tal cual se la enuncia en las novelas policiales: “El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus inmensas alacenas rebosantes de entalladuras, los rincones de sombra con su palmera, el mirador escudado por la balastrada y los largos corredores con la llama de gas cantarina, sólo funciona como morada adecuada para un cadáver. [...] Mucho más interesante que el oriente paisajístico de las novelas policiales es el exuberante oriente de sus interiores: la alfombra persa y la otomana, la lámpara colgante y la noble daga caucásica. Detrás del kilim pesadamente plisado, el dueño de casa celebra sus orgías con los papeles bursátiles y puede sentirse un mercader oriental, un pachá ocioso en el kanato del hechizo engañoso” (Benjamin 48).

En el espacio privado, los aspectos industriales del mundo del trabajo, tanto como los aspectos antagónicos del ámbito público, están reprimidos, sólo para volver, según la fórmula de lo siniestro, bajo la forma desplazada de fantasmas. En el interior burgués la retirada real del mundo social se compensa con la adopción imaginaria de mundos exóticos e históricos: por consiguiente los arreglos típicos incluyen objetos de estilo ecléctico. (Foster 286)

Se puede verificar la huida hacia mundos exóticos en *La luz argentina* como un mecanismo de repliegue frente a un exterior que se debate entre la catástrofe natural y la falla energética. Pero esa retirada no consigue disminuir la extrañeza, sino cuando mucho diferirla. Según Contreras, el “ciclo pampeano” de novelas de Aira introduce una perspectiva extranjera desde la cual se reescribe la tradición literaria argentina del siglo XIX. Este trabajo de reescritura de los tópicos y paisajes nacionales se realiza por medio de una operación exótica que supone la “creación de un *dispositivo ficcional para generar la mirada*” (Contreras, *Las vueltas* 49), basado en la visión de viajeros europeos como Alfredo Ebelot y Charles Darwin. La invención de este peculiar “estilo extranjero” involucra dos formas de traducción que, si bien son pensadas por Contreras (*Las vueltas* 51) en relación con las novelas del ciclo pampeano, también están presentes en *La luz argentina*. La primera es el procedimiento de abstracción del género: así como el autor expresó que *Ema, la cautiva* surgió de la idea de escribir una novela gótica simplificada, lo mismo se puede afirmar acerca de *La luz argentina*, que reúne elementos del gótico y del cuento tradicional. La segunda es la orientalización generalizada de la lengua y del mundo, un procedimiento constructivo en textos como *Ema, la cautiva*, *El volante* o *Una novela china*. En este caso, son varios los componentes que hacen del interior burgués donde habitan Kitty y Reynaldo un espacio que deviene oriental.²⁴ Reparemos solamente en dos de esos elementos.

24 Enumeremos: la fascinación de Kitty y su amiga Cristina –quien, además, practica yoga– por el zen y la lectura de Suzuki; la madre cantante de ópera que se entera del embarazo de la hija durante

Como parte del improvisado tratamiento terapéutico que busca calmar los síntomas de desequilibrio de Kitty, Reynaldo le cuenta una historia zen: el cuento del discípulo imprudente, aquel que procura develar el comportamiento absurdo del maestro, solamente para encontrarse con la racionalidad absoluta, casi escolástica, del anciano. El alumno que fue en busca del *koan* –problema aporético, en ocasiones banal, cuya resolución exige que el aprendiz se desvíe de la lógica racional– se encuentra con que el maestro lo somete a un riguroso estudio de los textos religiosos desde una perspectiva histórica:

Hizo interrogaciones abruptas, absolutas, ante las cuales creía, sólo podría tener lugar “un sarcasmo, una patada”, que a su vez desencadenarían el absurdo, y a través de él la iluminación. Pero el maestro respondía juiciosamente, con las frases adecuadas. Se convenció de que toda pregunta filosófica tendría una respuesta filosófica. (85)

Más adelante, Reynaldo se preguntará si su propia existencia desde que Kitty quedó embarazada no será un simple *koan* sin resolución, un vehículo para la enseñanza que conduce, paradójicamente, al vacío.²⁵ La novela sería la puesta en

una de sus giras internacionales, precisamente cuando se encuentra interpretando a Gluck en Japón, de donde trae para el niño un fantástico “moisés transparente de plexiglás, con el colchón de agua” (54), verdadero objeto vanguardista antes que mobiliario infantil; el matrimonio comparte una lengua orientalizada, un código hecho de referencias culturales japonesas que constituyen, para ellos, una suerte de segunda naturaleza: Kitty decide llamar al hototogisu Daisetz Reynaldo Sama; hastiado de la trivialidad del diálogo entre Kitty y Cristina, Reynaldo se retira a la habitación a fumar y leer, pero antes se coloca una *yukata* azul; puestos a salir a comer al restaurant, en uno de los pocos intervalos de tranquilidad que le conceden los cortes de luz, Kitty se arregla con “un vestido babilónico, globoso, y un casquito de metal en la cabeza” (123); Reynaldo pasa un día entero agasajando a unos ejecutivos japoneses que han venido a hacer negocios con la empresa para la que él trabaja. En novelas posteriores, como *La guerra de los gimnasios* o *El mármol*, la orientalización asumirá un tono jocoso. Por caso, cuando el protagonista de *La abeja*, Lorenzo, inventa una “especie de cricket doble” que ayuda a realizar una de las posiciones más difíciles del yoga, la del loto, el contador Bataré especula sobre los beneficios financieros del invento y dice: “Lo oriental se populariza a pasos agigantados” (Aira, *La abeja* 121).

²⁵ Aira establece una similitud entre surrealismo y zen, aunque cada uno provoque diferentes efectos de sentido: “El surrealismo en buena medida es un sistema de réplicas; lo imprevisto de la respuesta, su inadecuación a la pregunta, espacializa el tiempo que las separa, crea visibilidad. (El

acto de ese vacío desde el momento en que no ofrece certidumbres que expliquen ni los cortes de luz ni la parálisis de Kitty.

Por otra parte, cuando Reynaldo decide regalarle un pájaro a su esposa para el cumpleaños se decide por un hototogisu, “el rey de los pájaros japoneses de la nieve, el ruiseñor del Gengi Monogatari” (100).²⁶ El ave es “un pequeñísimo pájaro gris de aspecto deplorable” (99) que se encuentra cambiando la pluma y que no emite sonido alguno. Su apariencia es ciertamente lastimosa: “Parece el muñón de un plumero demasiado usado” (100), dice Reynaldo. Si en un primer momento representa un elemento exótico introducido en el departamento del matrimonio, el hototogisu se mimetiza luego con la atmósfera de extrañeza y empieza a tener comportamientos fuera de lo común: “El pájaro estaba muy nervioso, había pasado el día golpeándose contra los barrotes. [...] Movía la cabeza en forma alarmante, y daba ciegos saltos de impaciencia” (125). En las páginas finales de la novela, el ave constituye una presencia constante que llama la atención del matrimonio, incluso por la expectativa generada. Como el ruiseñor, una de las características del hototogisu es que canta por las noches. Pero la novela termina sin que los personajes conozcan su canto.

Tanto los relatos zen que le cuenta Reynaldo a Kitty como el regalo que le hace para su cumpleaños colaboran en la orientalización de ciertas zonas del relato. Uno de los efectos de la perspectiva extranjera es el de generar una conmoción del principio de identidad.²⁷ Siguiendo a Contreras, quien ve en la guerra que involucra a Clarke en *La liebre* una batalla contada “al mejor estilo inglés”, en la que las características del “clima lluvioso y la neblina, y el toque de humor –inglés– [...] no hacen sino acentuar y ostentar el contexto formal del estilo” (*Las vueltas* 54), no

Zen también es un sistema de réplicas, pero con otro fin: crear vacío, un vacío que ya no es sólo espacial.” (*Copi* 103).

²⁶ Efectivamente, el hototogisu aparece repetidas veces en *La novela de Genji* y tiene un simbolismo plural en la tradición literaria japonesa, ya que se lo considera tanto un mensajero del país de los muertos como el pájaro que anuncia la llegada del verano o la temporada de cosecha del arroz, pero además se lo asocia a la época de floración del naranjo y a los recuerdos afectuosos del pasado.

²⁷ La desactivación del principio de identidad a su vez es un gesto que la literatura de Aira comparte con el surrealismo; véase Foster (33-34).

es difícil establecer que la historia de Kitty y Reynaldo asume un estilo japonés. En sentido estricto, Contreras piensa el estilo extranjero de Aira según el modo en que “la literatura de Aira se vuelve extranjera precisamente en el uso de los géneros y en la experimentación –la transcripción y la reformulación– de los estilos” (*Las vueltas* 58). El énfasis está puesto, por lo tanto, en las formas del relato, en cómo se construye el relato en base a la experimentación con géneros y estilos *extranjeros*. Nuestro análisis, en este punto, se detiene en la perspectiva exótica en tanto elaboración de una lengua literaria. La dislocación espacial es indiscernible de esta dislocación en la lengua, que se deja penetrar –que importa– vocablos japoneses y modos de ser oriental, que son modos de pensar y, por lo tanto, modos de articular el pensamiento por medio del lenguaje. Cuando Borges propone el conocido argumento de que al escritor argentino, por su posición periférica, le pertenece la cultura universal en su totalidad, lo que formula no es solamente un movimiento hacia afuera sino, y esto es lo relevante para el presente desarrollo, una transformación de la tradición vernácula, que se vuelve, así, indisoluble de eso otro extranjero que la habita. Por ejemplo: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (Borges 202). De esta manera, se inaugura una perspectiva según la cual la literatura argentina no puede ser pensada si no es *en relación con* construcciones imaginarias como el África de Arlt o el Indostán de Borges, territorios ficcionales que pasan a integrar la tradición nacional.²⁸ El gesto

28 Según la precisa fórmula ideada por Héctor Libertella, la nacional sería “una literatura cada vez más argentina si cada vez más exótica” (76). Aira destaca esta cualidad de extranjería de la literatura argentina y encuentra que Gombrowicz constituye la cima de esa tendencia: “Todo el mundo reconoce que Argentina, poblada con la inmigración, periódicamente despoblada por la emigración, territorio de extraños y de ausentes, es un país que tuvo que inventarse, y la literatura que inventó para inventarse fue doblemente literaria, una literatura al cuadrado. Afantasmada, dio toda la vuelta a su propia extranjería hasta hacerse entrañable, evocadora, intransferible. Este sistema, expulsor por un lado, fue acogedor por otro, y a nadie le sorprende que un maestro de la prosa específicamente argentina haya sido un francés (Groussac) o que la metafísica del paisaje pampeano la haya hecho un inglés (Hudson). En las cimas del autoexotismo, el más argentino de los escritores argentinos terminó siendo un supuesto conde polaco que llegó a Buenos Aires por casualidad, y se quedó por accidente” (Aira, “La obra”).

borgueano, tal como advierte Contreras, resulta relevante no tanto por el modo en que resuelve la tensión entre culturas centrales y periféricas, sino principalmente por las posibilidades que habilita para el escritor argentino, tanto en términos prospectivos –lo que la literatura *podrá hacer*– como retrospectivos –lo que *había hecho* la literatura y solo *a posteriori* se volvió legible–: “Tradición potencial, entonces, con todo el anacronismo de lo nuevo, la tradición para el escritor argentino será esa pura distancia –puro espaciamento, puro diferir– en la que lo auténtico habrá acontecido, fortuito e inevitable” (Contreras, *Las vueltas* 81). En consecuencia, la literatura argentina puede abundar en japonerías porque ha conquistado esos territorios simbólicos. Es por este motivo que un procedimiento como la orientalización generalizada coloca a la obra de Aira en la más argentina de las tradiciones literarias.²⁹

La ciudad sitiada

El propio título de la novela remite a una tradición de exploración de la identidad nacional, pero esta tradición únicamente se invoca para hacer de ella un dispositivo que permita generar el relato.³⁰ “La luz siempre se corta en la Argentina,

29 En el plano de lo anecdótico, vale mencionar lo que dice Osvaldo Lamborghini en la entrevista publicada en *Lecturas críticas* del año 1980: “Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el signifiante, ya está” (50).

30 En una entrevista hecha por Guillermo Saavedra, Aira aventura una explicación de por qué *La liebre*, luego de quedar entre las tres finalistas, no ganó el Premio Clarín-Aguilar: “Creo que por eso no le dieron el premio. Porque es una novela radiante sobre la felicidad. La felicidad inaudita, increíble, de ser argentino” (Saavedra 137). Sandra Contreras propone leer esa declaración como un enunciado exento de ironía (*Las vueltas* 92). En otra entrevista, Aira es consultado sobre la apelación de “autor argentino” y su respuesta revela al menos dos cuestiones: la nacionalidad del escritor en tanto potencia afirmativa que hace de la contingencia arbitraria de haber nacido en un lugar determinado una condición de posibilidad para la creación de una obra singular (el ejemplo de esto sería Mário de Andrade, según el ensayo “Exotismo”); y, en segundo lugar, la distinción entre escritor nacional y escritor argentino: “Sí, dicen que había un poeta que cuando murió hizo poner sobre su lápida una inscripción que decía: ‘Quiso ser un poeta, y sólo llegó a ser un poeta chileno’. [...] Sí, uno quiere ser un escritor, pero inevitablemente es un escritor argentino, o de la nacionalidad que es, y no está mal. Está bien ser un escritor argentino. De hecho, hay que hacer una distinción entre escritor argentino y escritor nacional. La escritura del interior, son escritores nacionales, los escritores de Buenos Aires queremos ser escritores argentinos, es decir de frente al público europeo o norteamericano, nos ponemos la etiqueta ‘argentino’ porque tiene su exotismo, y el exotismo puede ser un atractivo más” (Epplin y Pennix-Tadsen). Este último comentario tiene

para eso está” (29), explica Reynaldo para calmar la ansiedad de su esposa. Si la electricidad existe únicamente para “cortarse”, la acción de la novela queda instalada en un estado de extrañeza que se volverá, hacia el cierre del texto, vertiginoso y asfixiante. En las páginas finales, la acumulación de apagones en un espacio textual reducido señala cierta extenuación del relato en correspondencia con una situación que se ha tornado tediosa por el exceso de repetición. El mecanismo de repetición de cortes de luz, de no interrumpirse la novela, podría continuarse *ad infinitum*, indicando precisamente que algo se ha atrofiado y llegado a su momento de obsolescencia. De este modo, la falla del sistema energético señala el fracaso de cierto modelo argentino de ciudad, según la forma que adoptó con el proyecto de modernización: “La modernidad y su forma metropolitana son impensables sin una iluminación intensa, ‘que suprima la noche en ciudades enteras’, según la expresión de Sarmiento” (Liernur y Silvestri 33). En este mismo sentido, David Oubiña sostiene que “[l]a electricidad es el epítome de lo moderno porque significa inmediatez, movimiento, velocidad, energía y poder” (29-30). La repetición del corte eléctrico en la novela sugiere la idea de que el proyecto de la ciudad moderna entrañaba una falla constitutiva.³¹ De esta manera, luego de desarticular la tradición gauchesca, la literatura de viajes y la literatura popular del XIX, Aira se ocupa en *La luz argentina* del otro gran mito nacional: la ciudad de Buenos Aires.³² Esa ciudad que, según Blas Matamoro, se pensó y nombró a sí

curiosas resonancias de una discusión que se planteó entre Piglia y Saer sobre la diferencia entre escritores de la zona metropolitana de Buenos Aires y escritores de las provincias del interior; véanse Piglia y Villoro y Demaría (13-16).

31 Gabriel Giorgi habla de la *falla constitutiva* de lo estatal moderno en América Latina en relación con el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher y “La parte de los crímenes” (en *2666*) de Roberto Bolaño: “una falla que no se limita a los excesos del Estado terrorista argentino, o a una particularidad supuestamente «mexicana» de la relación con la muerte, sino que hace (y define) la historia reciente de algunos Estados nación latinoamericanos como máquinas biopolíticas. Esa falla proviene de la naturaleza misma de lo «estatal moderno», de lo que constituyó como su misión” (284). En referencia a la materia temporal con la que trabajan novelas como *El aire* de Sergio Chejfec, *El desperdicio* de Matilde Sánchez o *La villa* de Aira, Fermín Rodríguez comenta que se trata de “esa modernidad alternativa y deforme que, a fuerza de terror económico y político, se gesta en América Latina en el revés de las narrativas de la modernización” (256).

32 Villanueva ha señalado este paralelismo: “El juego con las codificaciones instauradas sobre los espacios en la sociedad y en la cultura argentina es determinante en la obra de Aira. Esto se ve claramente en las novelas urbanas en las que el escritor lleva a cabo un trabajo de inversión

misma como Cosmópolis en el fin de siglo XIX, en el borde de un nuevo fin de siglo ya no puede ser pensada más que por lo que tiene de fallida.

El “medio post-capitalista” en el que se desenvuelven los destinos de Reynaldo y Kitty, por lo tanto, involucra la posibilidad de acostumbrarse a que ni siquiera la luz constituya un servicio garantizado y habituarse, en contrapartida, a utilizar un modo preindustrial de iluminación: las velas. Sobre el comienzo de los cortes de luz, Reynaldo acepta la situación en lo que tiene de encantadora: “Tiene su toque de romanticismo, y nos sitúa en el siglo pasado, donde deberíamos estar” (30). Pero más adelante, durante uno de los ataques de parálisis de su esposa, la luz de las velas le muestra su costado ominoso: “Se preguntó, ociosamente, por qué la luz de la vela tenía que hacer más siniestras esas visiones” (67). Es necesario notar que Reynaldo es presentado como un “sartreano hasta el tuétano” que tiene “polvorientos” volúmenes existencialistas y que tiende a racionalizar lo que, por otra parte, es del orden de lo ominoso: es él quien inscribe los cortes de luz en una matriz histórica (“No hay por qué alarmarse, es una desgracia típicamente argentina, por lo menos desde el cincuenta y cinco” [31]) y es él también quien se figura el enclaustramiento matrimonial en analogía con los protagonistas de *Amalia*, la novela romántica de José Mármol. Reynaldo dice: “aunque sea por una sola noche representaremos a Amalia y a Eduardo Belgrano” (30). A la luz de las velas, harán de cuenta, actuarán *como si* fueran Amalia y su enamorado. Es factible vincular esa referencia a *Amalia* con el uso del género gótico por parte de Aira para finalmente analizar un diálogo que mantienen Kitty y Reynaldo en el momento en que la crisis nerviosa de la esposa ha llegado al clímax de intensidad. A partir de este diálogo intertextual emerge en la novela de Aira una figuración de la ciudad como escenario del terror.

Si se aceptara que en *La luz argentina* el relámpago del horror no es otra cosa que “un misterio sin enigmas” (Contreras, “El artesano” 72),³³ la

análogo al que podemos observar en las novelas que cuentan historias que transcurren en el campo argentino” (“El «enfrente del enfrente” 371).

³³ Contreras toma la expresión de la propia novela de Aira: “Los jardines de Semíramis, en algún momento de la historia, fueron la corona final de la política. De la política más sagaz, ya que

interpretación de ciertos significantes diseminados en el texto se presentaría, entonces, como un problema. Para un escritor que ha desafiado el mandato que le reclama a la literatura un potencial crítico y una tarea de intervención –ya sea directa o indirecta– en los debates de la esfera pública, al punto de que ha hecho de ese gesto una instancia decisiva en la construcción de su figura de escritor, no deja de resultar llamativo el trabajo sobre ciertas significaciones que, en el momento de escritura –1980– y de publicación –1983– de la novela formaban parte de la discursividad social y literaria, ya fuera porque se las invocaba desde el poder o porque se lo hacía desde los espacios de la resistencia. En uno de los raptos de histeria de Kitty, que Reynaldo adjudica a los cambios de humor que provoca el embarazo, ella dice “voy a desaparecer” (113). Poco después añade, en referencia a los cortes de luz, “¡No soporto más este horror!” (118). Y, por último, en el calor de la discusión matrimonial, Kitty grita: “¡Ya sé que no te importa lo que yo haga! Te da lo mismo que esté viva o muerta” (122).³⁴ Con todo, la novela elude el tratamiento temático de sucesos históricos fácilmente reconocibles en las citas anteriores y prefiere, en cambio, desplazar el sentido de los significantes para construir un relato fantasmal que siembra indicios de un terror inefable, entre los que se incluye el vínculo intertextual con la novela de José Mármol.

Si la ciudad de *Amalia* se encuentra sitiada por el terror rosista, la de *La luz argentina* está acechada por los cortes de luz. Según Pablo Ansolabehere (“Amalia y la época”), Mármol se esfuerza por construir una atmósfera tenebrosa apelando a recursos del género gótico como la nocturnidad, las sombras amenazantes, el clima invernal, todos elementos espectrales que sirven para configurar una ciudad

embaucaban al mundo con una metáfora demasiado evidente de la actividad humana. Con un exceso de fotosíntesis. Porque siempre habría una reina dispuesta a retraerse en la sombra del follaje diurno. *Un misterio sin enigmas, como los relámpagos*” (Aira, *La luz* 57; las cursivas son nuestras).

³⁴ Se podría añadir el siguiente pasaje, sobre el momento en que Reynaldo, ante un corte de luz, desiste de subir al departamento donde lo espera una Kitty en estado de parálisis, y elige, en cambio, pasar la noche afuera: “Después de todo, era preciso que alguien desapareciese, y él lo hacía. Con tantas idas y venidas los ambientes reducidos de su casita de muñecas se habían colmado, habían ocupado el espacio hasta hacerlo compacto. Alguien debía desaparecer, ser escamoteado. En las familias, siempre hay alguien que desaparece. La luz les daba el ejemplo, la luz que se esfumaba cotidianamente” (120).

desierta, sin vida, que guarda un silencio sepulcral.³⁵ En la cuarta parte, además, los protagonistas se ven forzados a recluirse en la “casa sola”, una casa retirada en las afueras de la ciudad que les permita estar al resguardo del exterior ominoso. El afuera siniestro, sin embargo, se introduce en el refugio de la misma manera que en *La luz argentina*, traicionando el propósito de protegerse. Ahora bien, el cruce entre terror literario y terror político se resuelve en *Amalia* alegóricamente: cada vez que una aparición fantasmal acontezca, ya sea bajo la forma de una figura humana o de un temor psíquico, siempre supondrá una manifestación real del terror político. Específicamente, el espionaje y la persecución policial del rosismo, con la posibilidad concreta de la muerte. En cambio, ese cruce no se resuelve así en *La luz argentina*, sino que aparece solamente sugerido bajo la forma de una referencia velada.

La ciudad fantasmal de la novela tiene como agente amenazante una crisis energética, y solamente eso, de manera que la amenaza y el terror se disuelven en la trivialidad —o en la tediosa recursividad— del corte eléctrico. En suma, lejos de constituir una alegoría del terror dictatorial, los cortes de luz se presentan simplemente como lo que son: cortes de luz que provocan el horror en Kitty y la indiferencia o cuando mucho la molestia y el estupor en Reynaldo. Por la vía de la cita, la novela de Aira establece una continuidad con la ciudad sitiada del XIX tal como se la presenta en la novela de Mármol, pero suspende el procedimiento alegórico que identifica a *Amalia*. Por lo tanto, no hay un juicio valorativo, como tampoco hay una salida de la repetición del horror para Kitty.

³⁵ David William Foster (“Amalia como novela”) fue quien señaló por primera vez la relación entre *Amalia* y la novela gótica. Por su parte, Ansolabehere (“Amalia y la época” 128) sostiene que en el cruce entre terror político y terror literario en *Amalia* se pueden identificar elementos de la tradición gótica y escenas construidas a la manera de E.T.A. Hoffmann.

Bibliografía

- Aira, César. “Novela argentina: nada más que una idea”. *Vigencia*, no. 51 (agosto), 1981, pp. 55-58.
- Aira, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Aira, César. “Zona peligrosa”. *El Porteño*, no. 64, 1987, pp. 66-68.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- Aira, César. “Exotismo”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 3, 1993, pp. 73-79.
- Aira, César. *La abeja*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Aira, César. *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Aira, César. “La obra maestra secreta”. *El País* (2001).
https://elpais.com/diario/2001/11/24/babelia/1006562355_850215.html.
 11 de marzo de 2022.
- Aira, César. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014 [1990].
- Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Andermann, Jens. “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”. En: Rolf Kailuweit y Jaekel, Volker (eds.). *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*. Frankfurt am Main/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 183-197.
- Ansolabehere, Pablo. “Amalia y la época de terror”. *Polifonía*, vol. 2, no. 1, 2012, pp. 120-137.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965 [1957].
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margit Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Traducción de Ariel Magnus. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2014.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintge Books, 2010 [1976].
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Pallant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998 [1964], pp. 188-203.
- Catelli, Nora. “Los gestos de la postmodernidad”. *Punto de vista*, no. 22, 1984, p. 37.
- Contreras, Sandra. “El artesano de la fragilidad”. *Paradoxa*, no. 4/5, 1990, pp. 63-72.



- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 25, 1975, pp. 145-151.
- Cortés Rocca, Paola. “Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio”. En: Noé Jitrik y Jorge Monteleone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 2018, pp. 217-238.
- Decock, Pablo. “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: Análisis de dos relatos”. *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2003.
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10/ev.10.pdf. 11 de marzo de 2022.
- Delgado, Verónica. “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”. *Actas del VI Congreso de la Asociación «Amigos de la Literatura Latinoamericana»*. Mar del Plata: Celehis, 1994, pp. 255-268.
- Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- Epplin, Craig y Pennix-Tadsen, Philipp. “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira” (entrevista). *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (2005). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. 11 de marzo de 2022.
- Foster, David William. “Amalia como novela gótica”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 6, 1977, pp. 223-228.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Traducción de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras Completas. Volumen 17 (1917-19)*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986 [1919], pp. 215-251.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Giorgi, Gabriel. “Cadáveres «fuera de lugar»: anonimía y comunidad”. En: Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013, pp. 267-288.
- Gramuglio, María Teresa *et al.* “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de vista*, no. 66, 2000, pp. 1-9.
- Hoffmann, E.T.A. “El hombre de arena”. *Cuentos*. Traducción C. Gallardo de Mesa. Madrid: Espasa-Calpe, 2009.
- Laddaga, Reinaldo. “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”. *Hispanamérica*, año 30, no. 88, 2001, pp. 37-48.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

- Lamborghini, Osvaldo. “El lugar del artista” (entrevista). *Lecturas críticas*. *Revista de investigación y teoría literarias*, año I, no. 1, 1980, pp. 48-51.
- Libertella, Héctor. *La librería argentina*. Córdoba: Alción Editora, 2003.
- Liernur, Jorge F. y Silvestri, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Matamoro, Blas (2007). “Buenos Aires, capital del olvido”. En: Teresa Orecchia Havas (éd./ ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang, pp. 3-6.
- Mighall, Robert. “Gothic cities”. En: Catherine Spooner and Emma McEvoy (eds.). *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007, pp. 54-62.
- Minelli, Alejandra. *Con el aura del margen. Cultura argentina en los '80/'90*. Córdoba: Alción, 2006.
- Montoya Juárez, Jesús. “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”. En: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.). *Entre lo global y lo local: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 51-77.
- Negrón, María. *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Panesi, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Pauls, Alan. “El revés del sentido”. *Babel. Revista de libros*, no. 21, 1990, p. 5.
- Piglia, Ricardo y Villoro, Juan. “Escribir es conversar”. *Letras Libres* (2007). <https://www.letraslibres.com/mexico/escribir-es-conversar>. 13 de marzo de 2022.
- Podlubne, Judith. “César Aira: la lógica del continuo”. *Paradoxa*, año X, no. 8, 1996, pp. 59-71.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1985 [1928].
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1998 [1946].
- Rest, Jaime. “Estudio preliminar”. *Antología del cuento tradicional y moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978, pp. I-IX.
- Rodríguez, Fermín. “La imaginación de la crisis. Señales de vida en el fin de la historia”. En: Noé Jitrik y Jorge Montealeone (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 2018, pp. 239-263.
- Saavedra, Guillermo. “César Aira. En el reino de las intenciones fallidas”. *La curiosidad impertinente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993, pp. 133-140.
- Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta, 2012 [1975].



- Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 1987.
- Villanueva, Graciela. "El «enfrente del enfrente»: circuitos urbanos en las novelas de César Aira". En: Teresa Orecchia Havas (éd./ed.). *Les villes et la fin du XXeme siecle en Amerique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berna: Peter Lang, 2007, pp. 369-381.
- Villanueva, Graciela. "«Cosas raras»: el juego del hermetismo en la ficción de César Aira". *Cuadernos LIRICO*, no. 17, 2017.
<http://journals.openedition.org/lirico/3822>. 11 de marzo de 2022.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York/London: Routledge, 2006.
- Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2012.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).