

Literatura y cultura humorística: la broma Aira

Ana B. Flores

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Esta ponencia pretende correr el eje habitual que lee literatura con humor (como literatura o desde la literatura, la forma canónica de leer a Aira) o que lee literatura humorística (como humor o desde la cultura humorística, la forma considerada casi parricida). La propuesta es pensar cómo desde el humor la literatura puede innovar en la estética contemporánea argentina participando en, ya que no perteneciendo a, la tradición de la cultura humorística. El trabajo diverge en dos sentidos: por un lado muestra las posibilidades que abre la efectuación de la lectura de César Aira con los tópicos de la cultura humorística como operadores de lectura tensionados en la constitución de una nueva estética y por otro propone una constelación discursiva con centro en la literatura pero con irradiaciones en otros discursos de la cultura humorística, como los programas que tuvieron como protagonista a Diego Capusotto y a otras manifestaciones del humor gráfico como Liniers, que no vamos a trabajar en esta ocasión. Esta constelación permite pensar la articulación literatura-cultura argentina, por la que percibimos rasgos que no llegan a construir una “estructura del sentir” homogénea sino nuevas, actuales sensibilidades afines que no ven desde afuera la realidad sino que se han “instalado en el núcleo que la genera y habla y actúa desde allí”, según la lectura que Aira hace del realismo según Lúkacs.

Palabras clave:

Aira- Cultura Humorística- Innovación- Sensibilidades- Política

Esta ponencia pretende correr el eje habitual que lee la literatura de César Aira como literatura con humor –o sea como literatura o desde la literatura, que es la forma canónica de leerlo- o que la lee como literatura humorística -como humor o desde la cultura humorística, que sería la forma considerada casi parricida de hacerlo. La propuesta es pensar esto último, cómo desde el humor la literatura puede innovar en la estética contemporánea argentina participando en, ya que no perteneciendo a, la tradición de la cultura humorística.

Esta breve exposición entonces presenta una divergencia: por un lado se muestran las posibilidades que abre la efectuación de la lectura de César Aira con los

tópicos de la cultura humorística como operadores de lectura tensionados en la constitución de una nueva estética y por otro se propone una constelación discursiva con centro en la literatura pero con irradiaciones en otros discursos de la cultura humorística, como los programas que tuvieron como protagonista a Diego Capusotto y otras manifestaciones del humor como Liniers, cierto stand up cordobés, el teatro Minúsculo (también de Córdoba), sobre los que no se va a hablar en particular en esta ocasión sino que van a ser los referentes no explícitos. La construcción de esta constelación permite pensar la articulación literatura-cultura argentina, por la que percibimos rasgos que no llegan a constituir una “estructura del sentir” homogénea sino nuevas, actuales sensibilidades afines que no ven desde afuera la realidad sino que se han “instalado en el núcleo que la genera y habla y actúa desde allí”, según la lectura que Aira hace del realismo para Lúkacs (Aira, 2002).

El punto de partida son, como siempre, preguntas: ¿Qué operación – como campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas en la topografía institucional (particularmente en las tópicas discursivas) de las tradiciones de la cultura- hace la producción de César Aira (no sólo sus relatos, sino sus decisiones editorialistas, la cantidad de novelas editadas por año, etc.) y los otros discursos de la constelación en relación con la institución, el medio, el mercado? ¿Cuáles son las políticas del discurso -categoría que orienta más a la instancia de *producción*, de generación de estrategias para producir efectos- o ¿cuáles son las estrategias humorísticas (en sentido amplio) del discurso que generan el efecto de “incomodidad”, la particular posición ante la ley que caracteriza este nuevo humor? Humor que produce irritación al mismo tiempo que risa, humor tonto, de la inmadurez, las monstruosidades y los monstruos, de la ruptura de la causalidad, del gag, mezcla de los hermanos Marx con Buster Keaton, pero no sólo eso: la ficción desmesurada mezclada con las más sesudas disquisiciones sobre el arte, la literatura, la vida.

Ambas, operaciones y políticas constituyen “la broma”, con la que se construye una alternativa a la negatividad devaluadora de las vanguardias y a la positividad light, consumista y de flexibilización de la cultura posmoderna del mercado. La innovación no se da como una nueva propuesta en términos relativos a lo establecido, sino como negación del camino tradicional de lo nuevo. Las representaciones del malentendido diegético, ficcional, que atraviesan sus novelitas, se trasladan a la lectura de Aira, de la producción de Aira como un gran malentendido: ¿es tonto, es banal, tapa su mala calidad con gestos de intelectual snob? Los relatos están llenos de bromas e ironías al lector. Esto manifiesta el procedimiento de *inadecuación*, el mismo que atraviesa los entramados entre relato e historia, y que explícitamente, como opinión del narrador, es una de las claves del arte (Aira 1994: 37).

En *La prueba* (Aira 1992: 62) uno de los personajes, Mao, una de las dos jóvenes punk que ejecutan un asalto a un supermercado exterminando a los clientes como prueba de amor lésbico explicita: “Ese mundo de explicaciones en que vivís es el error”. Listo, ahí está condensada la poética que se desplegará en la pura acción, sin explicación, como prueba de amor. Relato impecable, una situación violenta que rompe el climax de “calidad” intelectual, broma para permanecer en el sistema que se destruye desde adentro, acción desorbitada sin explicación, (el mundo real vs. la explicación), incerteza, (porque no es el mundo al revés, simétrico, en espejo), son las palabras claves de esta mini poética.

Pensando en esta estética monstruosa de *La prueba*, si quisiéramos hacer con Aira una genealogía del grotesco, uno de los puntos cruciales de la misma es obviamente Rabelais. Su grotesco, del que hay huellas en Copi, señaladas por el

mismo Aira, se caracteriza por la indeterminación y el poderoso vitalismo de lo lúdico, un mundo donde los sabios no aportan más saber que los tontos y el juego es la forma superior de la sátira. Esto, esa tonicidad excepcional, lo distingue de toda forma de nihilismo.

La voz del monstruo que viola la ley y la deja sin voz, es un llamamiento a la destrucción, en Aira un llamamiento feliz, festivo, es el desmadre, del feto arrancado a la madre como "El gauchito", personaje de *Yo era una chica moderna* (Aira 2004), donde lo escribible y lo legible (de "legere" pero también de "lex, legis") llega a su fin en cada final en que la literatura se tira al vacío.

Discursividades de monstruos y monstruosas, permiten el ejercicio del gag que del cine se instala así en la literatura. El entramado del continuum aireano produce la ilusión, el efecto, de un discurrir no discreto que facilita la aparición de esta figura fílmica. No es este el único factor propiciatorio, sin duda, ya que el gag sería impensable sin la constante aireana de las **desviaciones sin retorno a ningún tipo de orden**. En eso se diferencia del chiste y del procedimiento narrativo, más habitual, del final sorpresivo y humorístico que propicia una relectura, una búsqueda de las señales del segundo relato escondido en el primero y que recién aparece al final. Así como no hay reescritura, no hay relectura. Por eso es gag y no sólo final sorpresivo. Porque se arroja al vacío y ya no hay regreso.

Veamos entonces en qué consiste **la broma**. Sólo con la broma se puede creer por un instante en otra cosa y no pasar a otra cosa, poder continuar. Sobre esos niveles, lo que es broma y el segundo en que puede no serlo y ser la realidad, se da el pasaje de lo *monstruoso a lo humano y viceversa*. Sobre la equivalencia entre chiste y realidad se edifica la obra de Aira: ambos no pueden explicarse, cuando se los explica dejan de ser lo que son, chiste o realidad. El malentendido se corresponde con la broma: se hace creer algo por un instante, se comunica otra cosa, y ese malentendido que es la broma, deja huella, una huella transparente.

¿Pero por qué nos reímos? Nos reímos de la falta de límites, de la desmesura, del exceso: es un "más", un ir por más sin límites que es irónico porque nos señala que no hay nada, pero que no obstante, por el mecanismo "bola de nieve", sigue al infinito. De nuevo el zapallo se hizo cosmos, como en el relato de Macedonio Fernández. Se pone de manifiesto que hay posibilidades más allá de la ley, de lo medido y regulado. Eso provoca placer, pero placer inquieto, porque si bien es liberación pero ¿hacia qué si no hay programática? Entonces la percepción del mecanicismo por el que algo se agranda por repetición de lo mismo un poco más, o sea, se incrementa, pone de manifiesto las paradojas del orden, que es producto de la ley (lo previsible) y el mecanismo. Y cuando el orden entra en crisis de esta manera insalvable, porque es irónica (es lo mismo lo que muestra lo otro) estamos en la clasificación del emperador chino borgeano.¹

Y esa es la broma de Aira con la literatura; la reafirma en su carácter más libre, autónomo, arriesgado, y la niega al mismo tiempo al quitarle el peso de bel arte, o enseñanza o reflexión o puro procedimiento vanguardista. Reitera y oculta que es, al mismo tiempo, grandeza y también sólo entretenimiento, y por eso incerteza. Como la

¹ Me refiero a "El idioma analítico de John Wilkins", que inspiró a Foucault en el Prefacio a *Las palabras y las cosas* una reflexión sobre la risa que le provocó, acompañada de "un malestar cierto y difícil de vencer. Quizás porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene [...]"

broma, parece en serio pero no lo es, sin embargo algo cambia entre un antes y un después de la broma: aparece la posibilidad. Esa operación no se puede hacer con la literatura seria, para que ocurra hay, tiene que haber un distanciamiento humorístico (reversivo, es una pregunta a la respuesta que se da históricamente sobre los efectos del poder de la literatura) e irónico (una pregunta a la pregunta por el qué y el para qué de la literatura, la pregunta subversiva, que da una vuelta por debajo de los fundamentos)² para que lo metasemiótico tenga carga evaluativa denegadora, y no la afirmación agónica de la tragedia.

La operación cultural es la operación antihegemonía del mercado (editorialista en Aira, espacios y audiencias televisivos en Capusotto y sus hermanos)

Esa operación está basada en políticas del discurso: es la producción de subjetividades del discurso como efectuación (arte y vida) en que se adquiere y se juega con un saber, una sensibilidad lúdica, un transponer impunemente los límites, las reglas, como conocimiento para la vida, no el conocimiento como disponibilidad objetiva. La broma es una experiencia. Vivir lo anómalo imprevisible (y en suspensión), que no se asienta y, además, se desvía: el disparate.

No hay marco que establezca (por eso no se puede volver a la observancia). Es metasemiótico, es metatextual, tanto en el interior de las ficciones y de los programas de televisión como en las minipoéticas y críticas, con la suficiente inestabilidad y corrimiento de límites para mantener la suspensión, el desvío (entretener). Se borran los sustratos que sustentan a una cultura al mismo tiempo que se escribe sobre ellos: no se los tergiversa para volver a la observancia, para que de su desorden aparente se lean de cualquier manera los restos de la ley, del orden.

Es entretenimiento en un sentido no doxástico, (o sea, como pasatiempo) sino que en el mientras tanto, mientras se efectúa todo está pasando, en el mientras tanto, en el resquicio, en "los surcos" que se abren en la serie según se inquietó Foucault, que es el momento de la efectuación, no del producto. No hay productividad: por el exceso **el producto se arruina**, no puede entonces ser considerado mercancía, bien de cambio.

Esta estética del fracaso es la que le permite a Jordi Costa (2010: 9) hablar de "risa nueva", "posthumor", como *sensibilidades* que fundamentan el fenómeno llamado "cultura basura" a partir del fracaso de lo producido para que fracase; se puede hacer extensivo lo que para Susan Sontag es lo camp: "una seriedad que fracasa". El slapstick es el fracaso del hombre ante los elementos o el caos rector del universo, el absurdo el fracaso de la razón, la comedia costumbrista de las convenciones sociales y el post humor como el fracaso de los propios mecanismos de la comedia.

Aira sería entonces lo camp para la literatura en tanto es el fracaso de la literatura seria que tanta previsibilidad produjo en la cultura argentina de las últimas décadas. ¿Y cómo fracasa? No con literatura humorística, sino con elementos de esta nueva sensibilidad que participa en y al mismo tiempo pone en crisis la tradición de la cultura humorística, a partir del desarrollo de su lógica interna hasta **sus últimas consecuencias, su colapso**. Por eso no es sólo fracaso de la comicidad sino juego, serio como lo juegan los niños. Un juego con todas las reglas de la comicidad pero tensionadas al extremo: el Tractatus Coislinianus³ ejecutado por el joven Frankenstein, mitad niño, mitad loco, o por Copi: la asimilación de lo que es mejor a lo que es peor, el engaño al lector, el malentendido y el sinsentido, lo imposible, o lo posible e

² Según categorías de Gilles Deleuze (1973), retomadas por Jesús Ibáñez (1992)

inconsecuente hasta el desbarrancamiento en esos finales insólitos o la inconsecuencia narrativa, lo inesperado a veces como siniestro o como doble, la degradación de los personajes, la ocupación de lo grandioso en lo ínfimo basura. Pero eso sí, y esto es bien marca Aira, con la alegría de un Rabelais.

O sea, retoma para exacerbarla a la tradición humorística pero pasada por las nuevas poéticas cómicas de la llamada Nueva comedia o post humor, las fílmicas, y las televisivas (Capusotto y cía) que a su vez pasaron previamente por el teatro del Parakultural y ahora vuelven al teatro nuevamente (en Córdoba). Todas las producciones contrahegemónicas, no complacientes que no quieren pertenecer a la sociedad humorística (Lipovetsky, 1998) y lo hacen con el humor que produce incomodidad, irritación, humor tonto, aniñado, “ferdydurkeano”, “copiano”. Comparten la inmadurez, la afasia moral, la idea de que se parte de la Nada, de que no hay plan.

El post humor, que tiene su versión más masiva en la llamada “nueva comedia” (Jordi Costa 2010:20), es decir en series como *The Office*, *Seinfeld* o en la producción cordobesa “Corazón de Vinilo”, puede ilustrarse en un cuadro comparativo de diferencias con cualquier film protagonizado por Chaplin (Charlot, en versión española):

“En las películas de Charlot, la comedia está en la fractura que se abre entre el personaje y el entorno: un agente del caos, un superviviente, un motor de irreverencia en un universo regido por un orden que es pura convención, máscara frágil colocada por un poder invisible. En *The Office*, la comedia surge de la fractura existente entre lo que es realmente David Brent y la opinión distorsionada que tiene de sí mismo. En la Nueva Comedia, el slapstick es un tropiezo humillante en las fracturas de la subjetividad.”

Estos rasgos, que son muy característicos en tanto demarcan una tipología y en consecuencia, tienen un estrecho margen generalizador, pueden ampliarse en la propuesta hipotética del diseño de políticas discursivas. En ese sentido, diríamos que el humor de Chaplín, de Buster Keaton, los hermanos Marx, de las vanguardias, es un humor que explota contra el mundo burgués. En cambio, la risa nueva, el post humor, la nueva comedia, la producción de Aira, Copi, de los descendientes del Parakultural, de Liniers, de Max Cachimba, nuevo stand up cordobés, es un humor que implosiona como ataque antinarcisista, como broma a la misma institución de pertenencia (y en ese sentido, metasemiótico, el carnaval frío según Eco). Con rasgos quizás característicos de las producciones argentinas: la alegría rabelesiana, el aniñamiento ferdydurkeano, la apropiación lúdico-paródica de los géneros masivos, de la cultura basura, lo bizarro, ácido, muchas veces grotesco-festivo. Esto dicho con todas las salvedades de cada caso.

³ De autor Anónimo. Proviene de un manuscrito del siglo X, pero su contenido enlaza con los posibles libros perdidos de la *Poética* de Aristóteles y con la tradición teatral griega antigua (Cooper, L. 2002). Pudo ser un fragmento de la parte perdida de la *Poética*, o una sistematización de Teofrasto, discípulo de Aristóteles, entre otras hipótesis sobre su origen. En general los comentaristas como Kayser, Bernays, Rutherford, Starkie, citados por Cooper, consideran que el fragmento sirve para explicar la comedia griega del mismo modo, aunque no con igual extensión, que la *Poética* ha servido para explicar la tragedia y la épica helenas.

Bibliografía

Aira, César (1992) *La prueba*. Buenos Aires. Grupo ed. Latinoamericano.

Aira, César (1994) *Los fantasmas*. Caracas. Fondo Editorial Fundarte.

Aira, César (2002) "El dandi con un solo traje", en *El país* 31-01: suplemento *Babelia*.

Aira, César (2004) *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires. Interzona.

Borges, Jorge L. (1974) "Kafka y sus precursores" en *Otras inquisiciones. Obras*

Completas. Buenos Aires. Emecé.

Cooper, Lane (2002) "Tractatus Coislinianus (comentario)" en *Cuadernos de*

Información y Comunicación. La comunicación del humor. Vol 7. Madrid. Universidad Complutense.

Costa, Jordi (2010) "La (im)posibilidad de una risa" en *Una risa nueva. Post humor, parodia y otras mutaciones de la comedia*. España. Nausicaa.

Deleuze, Gilles (1973) *Presentación de Sacher- Masoch*. Madrid. Taurus.

Ibañez, Jesús (1992) "La democracia un orden retorcido". *Revista La caja*. N°1.