

LITERALIDAD, CATÁSTROFE, IMAGEN (SOBRE LA PRUEBA DE CÉSAR AIRA)

Sandra Contreras

Un uso menor de las formas menores

Como la Osvaldo Lamborghini, la literatura de César Aira se define, por lo menos en un aspecto, por un cierto uso de los estereotipos, de los lugares comunes y de los géneros menores. Ni parodia, ni burla, ni desmitificación, sino un *uso* en tanto puesta en variación. *La Prueba*¹, en este sentido, es ejemplar: hace funcionar y hace variar el tópico del amor-pasión del relato novela sentimental, tomando al pie de la letra el clisé “la fuerza del amor” y explotándolo, podría decirse, con fuerza melodramática, “hasta sus últimas consecuencias” (y en este “frenesí” recuerda ese empecinamiento por literalizar hasta el fin un estereotipo que ha sido señalado, por ejemplo, a propósito de *Novelas y cuentos*²).

Para empezar digamos que, como en el relato sentimental, el amor-pasión traducido en el clisé que dice “el amor lo puede y lo exige todo”, hegemoniza la narración³. Toda *La Prueba* se construye sobre esta fuerza y esta exigencia del clisé mismo que, en tanto lugar común se impone como un *mandato* social y exige, para constituirse, de la *creencia* más inmediata y absoluta: precisamente, “creer en el amor”. Así, por lo menos, el narrador traduce la convicción de la multitud aterrorizada (82) y así esta convicción —esta creencia— se hace en el final clisé discursivo (“... Y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor...”, 87). Sólo que si en el relato sentimental el poder del amor se prueba por oposición a las exigencias morales y sociales que lo limitan (“el amor —reza el clisé— lo puede todo, contra todos los obstáculos”), *La Prueba* en cambio acata la exigencia del clisé *probando* todo lo que puede el amor al mejor “estilo melodrama”: así, el espectáculo impresionante, el carácter hiperbólico de la situación; el gusto por lo horroroso y lo truculento (asesinatos brutales, decapitaciones,

¹Bs.As., Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

²Cf. Alan Pauls: “Lengua ¡sonaste!” en *Babel*, N°9, Bs.As., junio 1989.

³Cf. Beatriz Sarlo: *El imperio de los sentimientos*, Bs.As., Catálogos, 1985. Si bien el estudio de Sarlo se refiere las narraciones semanales publicadas, durante la década del 20, en “La novela semanal”, “La Novela del día”, “El cuento ilustrado”, tomamos de él las consideraciones generales sobre la forma del relato sentimental.

“baños de sangre”); la fraseología grandilocuente que le imprime a lo cotidiano y a lo banal la pasión de un conflicto grandioso (“Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el Amor es exigente. La cantidad depende de ustedes...Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*”, 74); la declaración inmediata y brutal del deseo y la voluntad; en suma, el escándalo del melodrama que proclama el deseo en voz alta y que sugiere que lo impresionante, lo dramático que asombra, encarna de modo ejemplar en un recurso omnipresente a la *expresión*.⁴

Ahora bien, el efecto del melodrama radica en el antagonismo absoluto con que se enfrenten las fuerzas (la inocencia vs. la maldad) de modo que el triunfo espectacular de la virtud, al principio perseguida e incomprendida, sea públicamente admirado y reconocido. Y si bien es cierto que en *La Prueba* están los tópicos de la inocencia perseguida (la inocencia de Marcia: la virgen) y el de la violencia “gratuita” (el salvajismo brutal de Mao y Lenin: los “monstruos de crueldad”)⁵, no resulta menos evidente que el relato se sustrae precisamente a este maniqueísmo moral que distribuye lugares fijos y predeterminados, al resistir el hecho mismo de la nominación y al operar una crítica radical a los estereotipos culturales: “Nosotras no somos ‘punks’”, (35); “No preferimos nada”, (37); “Yo tampoco [soy lesbiana]”, (21). En este sentido, y en principio, podría acordarse, en principio, con Francine Masiello en que además de desenmascarar “el falso pudor del lenguaje amoroso” (en la brutalidad del asedio, en lo “obsceno” de la proposición) y de denunciar las ficciones construidas en torno al deseo, *La prueba* pone en escena la ingenuidad y la falsedad en la que se asientan las categorías que nos estructuran la vida cotidiana: lesbiana/heterosexual, punk/nena bien, ficción/realidad.⁶

No obstante, plantear las cosas de este modo tal vez implique limitar la lógica del uso a un régimen de transitividad (“uso para”) y de negatividad (desenmascaramiento, denuncia, inversión), cuando tal vez haya que decir que es precisamente la lógica misma de los mundos invertidos lo que la novela *transforma* de un modo sustancial. Y no porque neutralice la dualidad sino porque introduce en la dualidad relaciones de una

⁴En relación al melodrama, cf. Peter Brooks: “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame” en *Poétique*, N°19, 1974.

⁵La Virgen y el Monstruo es una “pareja” clásicamente airiana, según la ha formalizado en su lectura de Roberto Arlt. Cf. César Aira: “Arlt”, en *Paradoxa*, n°7, Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1993.

⁶Cf. “Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo” en Josefina Ludmer (comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.

naturaleza por completo diferente a la de la oposición, porque sin reducirlas una a otra establece uniones y pasajes entre series heterogéneas como a través de naturalezas diferentes: de un lado, el *mundo de las explicaciones* (el del reconocimiento de las identidades y de los papeles codificados, el de las preguntas y respuestas, el de la nominación y comprensión, el de los mundos antagónicos e invertidos); del otro, no como su opuesto complementario sino como una serie divergente, el *mundo del amor* (el de la acción pura y la decisión inmediata, el de la creencia, el de la transformación súbita e incesante).

Según la serie, el lugar común funciona de modo divergente. O mejor: el lugar común, podría decirse, funciona en *La prueba* según la estructura doble de la *consigna*.⁷

De un lado, cuando funciona en la serie de la explicación, es decir, en el orden de la *representación*, el lugar común es lugar de encuentro y garantía de explicación (el lugar común es la razón generalizada), espacio de reconocimiento e identificación⁸: hasta el deslumbramiento y la catástrofe final, Marcia piensa, conjetura, analiza, y busca explicaciones según generalidades, semejanzas y diferencias, oposiciones y disyunciones; se representa lo que sucede al modo de escenas que son etapas previsibles en la “clásica historia de amor” o según historias estereotipadas en la imaginación general (“Quizás pensarían que eran amigas de la infancia: unas habían tomado un camino de la vida, ella otro”, 26); y clasifica y actúa según personajes o “tipos generales” a los que reconoce o con los que se identifica (“la víctima”, por ejemplo, 42-44). El lugar común es aquí una *pequeña sentencia de muerte*, un veredicto que legisla mediante constantes, limita las metamorfosis, fija contornos definidos y opone a las formas de dos en dos: inocencia/crueldad, víctima/victimario, justicia /injusticia, normal/anormal.

Pero al mismo tiempo y del otro lado, el mundo del amor instaura el orden de la *pragmática* más absoluta. *In-mediatamente*, según un régimen de precipitaciones y de urgencias, acatando al extremo el mandato expresado en el clisé y haciendo funcionar el decir-hacer de la lengua,

⁷“Las consignas no remiten únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una ‘obligación social’, [a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado y que sólo pueden realizarse en él]” Cf. Gilles Deleuze-Félix Guattari: “Postulados de la lingüística” en *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1988.[1980]. Para el doble aspecto de la consigna (sentencia de muerte-fuga), ver pp.108-112.

⁸Para una definición del lugar común en este sentido, cf. Alberto Giordano: “Lo común y lo extraño” en *La experiencia narrativa. J. J. Saer-F. Hernández-M. Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Mao y Lenin prueban que, en efecto, “el amor lo puede todo”. Inmediatamente, la performatividad del lenguaje se desencadena según la ley lamborghiniana (“siempre estará la necesidad necesaria de un acto por cada palabra”, porque: “Decirlo era una cosa, y otra. ¡Hacerlo!”⁹) y el lugar común se *literaliza* según una fuerza de fuga que convierte a la muerte expresada en la consigna en *potencia de variación*, de metamorfosis incesante¹⁰: allí mismo donde se cumple, como un destino, como una sentencia, ése es el punto en el que *a la vez* la “fuerza impune del amor” huye de la sentencia de muerte sustrayéndose al régimen de reacción moral que siempre sanciona por oposiciones. Si, a diferencia del uso mayor que consiste en extraer constantes de las variables, el uso menor se define como una sustracción del valor de la constante —de lo uno— para asegurar, cada vez, el poder de variación de la variable¹¹, la literalización supone en *La prueba un uso menor del lugar común* en tanto desde dentro del estereotipo mismo, haciéndose eco del mandato y de la violencia que en él se expresan, traza la línea de fuga —la diferencia— que le impide cerrarse sobre sí, homogeneizarse, volverse nada más que estereotipo. Y entonces en el lugar común, allí donde “la conciencia colectiva” (82) se encuentra y reconoce, ocurre lo irreconocible (“la cima de la extrañeza”, 65), en la forma de una metamorfosis incesante:

El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el potencial de transformación que tiene todo. Una mujer, por ejemplo, un ama de casa del barrio que había ido a hacer las compras para la cena, se fundía en su lugar a la vista de sus congéneres que no le prestaban atención. El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelassé. La señora se hacía monstruo pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo del brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... Y estaba cantando, sin abrir la boca, con un registro que en comparación habría hecho parecer flatulento y abotagado al de María Callas, sin contar con que el canto se enriquecía en ella con unas risas y jadeos y unas danzas no humanas. Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con

⁹En *Sebregondi retrocede* y en “Matinales” respectivamente, en Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, p.46 y p.113 respectivamente.

¹⁰Es, dicen Deleuze y Guattari, “la única manera no de suprimir la muerte sino de reducirla o convertirla en variación. (...) Asistimos a una transformación de las sustancias y a una disolución de las formas, paso al límite o fuga de contornos en provecho de las fuerzas fluidas, de los flujos de la materia que hacen que un cuerpo o una palabra no se detengan en ningún punto preciso...”, *Mil Mesetas*, ed. cit., pp.110-111.

¹¹Cf. Deleuze-Guattari, *Mil Mesetas*, ed. cit., pp 103-108; y *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1978 [1975], pp.35-39.

los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. Un arco iris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo, sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... (85-86)

Si la puesta en variación supone una disolución de las formas, una fuga de contornos en provecho de las fuerzas fluidas que hacen que un cuerpo o una palabra no se detengan en ningún punto preciso, el uso menor supone, antes que una negación de o una reacción a *las formas*, una conexión con *lo formal*.

Veamos el funcionamiento de los clisés en las últimas veinte páginas de la novela. Desatada la potencia de lo novelesco, los clisés melodramáticos se precipitan (“silencio de muerte”, “horrible fragor”, “baño de sangre”, “crepitar horrendo del fuego”, etc.) al mismo tiempo que la escritura toma distancia, no sólo por el efecto irónico que suscita el contraste entre lo descomunal y lo cotidiano (el horrible fragor del portón, por ejemplo, sobre la propaganda de puré que transmitían los parlantes, 71), o por el efecto cómico que provoca lo brusco o lo inesperado (“Un bidonazo le dio en la cabeza, y como estalló allí, carbonizándole el cerebro en una bola de fuego, dejó de gritar”, 76), sino también por el modo en que se acusa el recurso al clisé en la explicitación del “como si” (“Fue *como si* el candado se hubiera cerrado sobre su corazón, literalmente”, 68) y por el modo en que el estereotipo se señala como “estilo” (lo fatal del “estilo de quemar las naves”, 70; o “Fue una muerte brutal pero coherente con *lo toruno* de la embestida”, 80). Tal vez pueda leerse en ese señalamiento otra cosa que la parodia o que la citación de los géneros¹², sobre todo si junto con la brutalidad de esos clisés (brutales por lo que refieren pero también por el modo simple, directo, “brusco”, con que aparecen señalados) se leen los clisés de “afectación” romántico sentimental (por ejemplo, “La luz del fuego le daba en la frente, y estaba tan hermosa que daba escalofríos”, o todo el párrafo final, al modo de un “final feliz”) en los que parece volver la lengua del corazón y la felicidad que, en el comienzo y fragmentariamente, enuncia la historia de amor que Marcia espera:

Marcia tenía el crepúsculo adelante (...) Entraba a ese reino encantado, que no era ningún lugar, era un momento casual de la tarde. ¿Había llegado ella a él? ¿Él a ella? ¿La había estado esperando? (...) La felicidad de hallarse en un lugar y un

¹²Cf. Laurent Jenny: “Structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d’Afrique*”, en *Poétique*, N° 12, 1972, pp.508-509.

momento era así. Tuvo que zigzaguear para pasar por fuera de unos círculos dentro de los cuales reverberaba el secreto. (...) Marcia estaba trémula por el shock ligeramente demorado. El corazón se le salía por la boca. Estaba muda del asombro...Tenía algo así como la sombra de una euforia en el corazón (...) Alzó la vista y todas las luces de la avenida brillaron para ella sobre el fondo del negro más compacto... (8-17)

Si *La prueba* literaliza el lugar común sentimental con la fuerza espectacular del melodrama, al mismo tiempo *afecta* la brutalidad melodramática con la ensoñación sentimental. Como si, al señalarlo, la escritura de Aira más que denunciar la convencionalidad o el vacío del clisé lo afectara: afectara lo simple, lo directo, lo brutal del clisé. Como si la lengua de *La prueba* se moviera entre *la brutalidad y la afectación* de la enunciación; como si el uso del lugar común y del género menor consistiera en la transformación de sus formas y sus contenidos en *rasgos (formales) de enunciación*.

O pensemos en el uso que la novela hace del melodrama. El punto focal del género es la *escena* en que la virtud es final y públicamente admirada y reconocida; y siendo así, ante todo, un drama de *reconocimiento*, la acción descomunal conviene justamente para dar una representación visual de los signos de la virtud. La catástrofe final de *La prueba* es sin duda una “escena”, un “acting out” físico de la crueldad que *prueba*, esto es, hace reconocer públicamente, precisamente, la “fuerza impune del amor”. Como si dijéramos, *La prueba* literaliza el lugar común del relato sentimental, conjugando en una misma escena los dos rasgos que en el melodrama antagonizan: por un lado, la amenaza y la violencia del mal (“¡Tiemblen todos!”); por otro, la admiración, el asombro ante lo descomunal de la acción, ante lo “grandioso” que nos golpea, nos asombra y nos convence. *La prueba* extrae lo *formal* del melodrama, lo *melodramático* (lo pasional, lo espectacular, lo hiperbólico, lo absoluto de la perspectiva: “Esa expresión, que no expresaba nada, era *violencia pura*”, 27) sustrayéndolo de la estructura misma en que la forma moral del melodrama los atrapa y los fija. Lo melodramático, podría decirse, es aquello con lo que la novela se encuentra *antes de que* la forma del melodrama se defina, se coagule, tome forma.¹³ Lo melodramático es el punto extremo del melodrama pero en el sentido en que es precisamente el punto en el que el melodrama no cesa de no cerrarse sobre sí, el punto

¹³Dice Aira: “Flaubert se agota en la forma, Arlt nunca llega a la forma, se termina en lo formal.” Y en esa opción formal, que es “un auténtico vacío de pensamiento o de discurso: lo novelesco”, se constituye, para Aira, la novela de Arlt. Cf. “Arlt”, art.cit.

en el que la diferencia que se afirma en la novela (“la transmutación de todos los valores”) no cesa de diferenciarse. La literatura de Aira opera por extracción de rasgos formales, y no por inversión o parodia de las formas; el relato de Aira transforma lo melodramático en *rasgo* narrativo, en el impulso novelesco con el cual contar, precisamente, el punto de torsión de la novela: la fuga de contornos, el pasaje entre las series, las metamorfosis incesantes. De este modo, entendemos, la literatura de Aira escapa a las formas y se convierte en el espacio de lo (in)formal; los géneros menores mismos dejan de definirse por oposición a lo mayor para convertirse en la matriz de una *variación constante*. En lugar de desenmascarar su estructura, *La prueba* retiene la *in-formalidad* del melodrama y hace de ella, precisamente, la matriz narrativa con la que impulsar la novela hacia adelante.

Literalidad, catástrofe, imagen

La relación de heterogeneidad entre la serie de la explicación y la serie del amor también puede entenderse como una relación leibniziana de *mundos incluidos*¹⁴. Que el mundo de las explicaciones esté dentro del mundo real del amor (y la conversación-explicación que tiene lugar en la novela a modo de paréntesis vendría a dar cuenta de esta relación de inclusión), supone no la reducción de un mundo a otro sino una radical heterogeneidad en el vínculo: el mundo del amor envuelve al mundo de las explicaciones pero como una caja entreabierta de la que se saca un contenido desmesurado; las explicaciones serán siempre inconmensurables, heterogéneas, en relación al amor que pretendan explicar. Esto, de todos modos, es justamente *lo que Mao explica* (62), según una explicación por completo diferente a las explicaciones de Marcia. Pero la diferenciación no termina aquí: según la lógica del pliegue (la lógica de los mundos incluidos supone una lógica del pliegue) la diferencia entre las explicaciones (Mao-Marcia) que se abre en el acto mismo de la explicación, vuelve a diferenciarse y entonces, *al mismo tiempo*, las cosas corren en otro sentido: dentro de la explicación de Mao o, mejor, yendo al fondo de la explicación, en su *extremo*, está el amor con su brutalidad. Y esto, no sólo porque Mao lo enuncie (62), sino porque formalmente “la fuerza del amor” se envuelve en un pliegue del relato, como el “vacío novelesco” del que surge todo¹⁵. *Mientras* transcurre la explicación de

¹⁴Para la lógica barroca de Leibniz, cf. Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

¹⁵Como lo hemos señalado en “Las vueltas de César Aira” (*Actual* N° 33, Mayo 1996), la teoría airiana del relato se funda en la “anterioridad” primordial del relato, en el “instante de la fábula” como vacío del que surge todo.

Mao, mejor aun, *antes* de que la explicación llegue a su término (y el “mientras tanto” y el “antes que” son fundamentales para dar cuenta de la simultaneidad y divergencia de las series temporales: la velocidad del relato), “la fuerza del amor” *ya* ha obrado en la forma del deslumbramiento; antes de que dé “prueba” de su existencia, el amor *ya* había obrado en la forma de la revelación: Marcia ya había descubierto la belleza y lo distinto en los rostros de Mao y Lenin y, sin saber por qué, *sin explicárselo*, ya le había dado crédito a la prueba.

La diferencia entre las explicaciones vuelve a diferenciarse en la diferencia entre la explicación y el amor. Es al precio de esta torsión que el amor se envuelve en la explicación como *lo inexplicado* y al mismo tiempo como aquello que pone *en acto* a la explicación. Esta torsión constituye el pliegue de la explicación y del amor.

También, el pliegue de la explicación y del relato. Porque si el amor se envuelve en un pliegue de la explicación es en virtud de la lógica temporal que presupone: formalmente el amor es, en *La prueba*, lo que *había actuado* antes, *lo que pasó* en el pasado absoluto del relato. Anacrónica, “la fuerza del amor” es el *punto de inflexión* del relato: su *elemento genético* (“un nacimiento del mundo” y un “impulso novelesco”) y su *potencia de variación*.¹⁶

Por esto su estilo es el de la *catástrofe*: una “historia completa e irrevocable”¹⁷ y a la vez la transformación más absoluta. La literalización melodramática del lugar común coincide, en *La prueba*, con el lugar de la catástrofe. El espacio se hace pequeño (la escena se reduce a los límites del supermercado), el tiempo se acelera (“¿Cinco minutos en total, desde que irrumpieron en el supermercado? ¡Y cuántas cosas habían pasado!”), todo se colma, se hace compacto y, como en Copi, “todo lo que es posible hacer, los personajes lo hacen”: es el Aira niño, extremista, melodramático¹⁸. Catástrofe por lo demás que, según la lógica airiana del

¹⁶Para los dos aspectos que definen al punto de inflexión —al pliegue— como elemento genético y potencia de variación, cf. Deleuze, G.: *El pliegue*, ed. cit., esp. Parte Primera “El pliegue”, pp.11-55.

¹⁷“Los cuentos de Copi —dice Aira— son historias completas. Es para subrayar este carácter que culminan en catástrofes y en muerte. Son *lo que pasó* en su dimensión irrevocable... es por eso que son breves”, en *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991, p.45, subrayados nuestros.

¹⁸Según Peter Brooks, la retórica enfática y expresionista del melodrama, donde la hipérbole comunica un estado de exaltación, representa una victoria sobre la represión, rompe las barreras del principio de realidad. El deseo grita en el lenguaje y reivindica la felicidad de lo integral, el deseo se realiza del modo menos complicado, más infantil; por esto, dice Brooks, el melodrama participa del mundo del sueño, donde la distinción querer-poder se vuelve indiscernible. (Cf.art.cit., pp.352-353.)

relato, sólo se constituye como *repetición* de una catástrofe que ha tenido lugar, sin “los tiempos previos de preparación”, desde la primera línea del relato: el relato empieza y, salvajemente, ya todo había sido transformado, a tal punto que toda la conversación que es la novela no es sino un paréntesis que se abre entre la brutalidad del comienzo (“¿Querés coger?”, 7) y la afirmación de lo inaudito (“Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas”, 87).

Elemento genético del relato, “la fuerza del amor” es también su potencia de variación, es decir, su elemento diferencial. El relato empieza y ya todo había sido transformado por la brutalidad del amor: *lo otro* (“...ya no eran como antes emblemas de una belleza o de una felicidad, sino *de otras*”, 15), en su forma más absoluta, *ya* había actuado. Y cuando vuelve a actuar lo hace, otra vez, dos veces, como una diferencia última que deslumbra:

Mao era hermosa... Era la chica *más hermosa* que hubiera visto en su vida. Y más todavía que eso... Mao *era mucho, muchísimo más*. Estaba *más allá* de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz” (64, subrayados nuestros);

[Lenin] Era distinta. *Tan distinta* que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización: ...lo novelesco.” (65, subrayados nuestros)

“La fuerza del amor” radica entonces en el poder de hacer variar la diferencia al infinito, como una diferencia última: uno y otro descubrimiento constituyen para Marcia “la cima de la extrañeza”, después de la cual no creía que “pudiera ir más lejos” (65-66). En este sentido, si *La prueba* puede leerse como una crítica de las dicotomías heredadas en los sistemas de representación es precisamente como una crítica del régimen mismo que sostiene la oposición y no como neutralización de la dualidad: la fuerza del amor, dice *La prueba* a contrapelo del lugar común, *no borra las diferencias*; “el poder del amor” se constituye precisamente a condición de trazar *lo* diferencial que no cesa de diferenciarse, y por esto se constituye a su vez como el *punto de torsión* de la novela: el lugar común, esa verdad cristalizada y coagulada en el clisé, es el punto de transmutación de todos los valores.

Potencia de variación, la potencia del amor coincide con la *potencia de lo imaginario*. La literalización del lugar común, la catástrofe, coincide con el advenimiento de la imagen; la “fuerza del amor” se realiza —se “revela”— en la ocurrencia de *la imagen*: la belleza y lo novelesco en los rostros de Mao y de Lenin. Desde esta perspectiva, la *escena* de la prueba, la escena que *es toda La prueba*, cobra toda su dimensión. Si por una parte

la escena funciona en la novela como estereotipo, código, lugar común (las escenas que va siguiendo Marcia como partes de lo que con Barthes podríamos llamar “la historia de amor”¹⁹), por otra, lo imaginario libera la potencialidad retenida en la escena: la prueba se vuelve *figura de amor* “circunscrita (como un signo) y memorable (como una imagen o un cuento)” (Barthes, *op.cit.*, 14) y la escena de las escenas que es la catástrofe se vuelve Imagen:

...lo que surgía [de el clamor], más que los ¡Asesina!, ¡Bestia!, eran los ¡No mires! Todos se lo pedían a todos. Era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O a recordar, que es lo mismo. (84).²⁰

Dos rasgos definen aquí la estructura de la imagen: la *repetición* en la que se constituye y la *fascinación* que ejerce. Si la belleza que Marcia descubre en el rostro de Mao es “la cima de la extrañeza”, una diferencia en sí, es precisamente porque su estructura es la de la diferencia que retorna, la de la imagen que vuelve:

Ya antes, *dos veces*, había notado algo que no pudo definir. Ahora supo qué era. Comprendió, o formuló con palabras, algo que había comprendido hacia rato, *quizás desde el primer momento*: Mao era hermosa.” (63, subrayados nuestros)

Y la imagen novelesca que descubre en el rostro de Lenin (“Generaciones de reyes incestuosos habrían sido necesarios para llegar a ella, y entonces sería objeto de rencillas dinásticas, guerras, intrigas, raptos, caballeros con extrañas armaduras, castillos en la cima de la extrañeza”, 65) también ya había actuado antes, dos veces, en la forma de la fascinación. Una vez, cuando el relato fantástico de Mao “...la había transportado, de la fluorescencia plebeya del Pumper, a las sombras del sueño atravesadas por esa luz lunar...”, 52). Otra vez, cuando lo que Mao *va a decirle*, justo y al fin lo importante, despierta en Mao la curiosidad: “Era la magia que ejercían las punks sobre ella: le hacían creer en la renovación del mundo...” (61).

¹⁹“Todo episodio amoroso —dice Barthes— puede estar dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso: ahí está la *historia de amor*, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin ...: la historia de amor (“la aventura”) es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él.” (En *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1982., 16-17.)

²⁰Para la relación velocidad-catástrofe-imagen, cf. *Copi*, ed. cit., pp.84-85.

La escena, entonces, cambia de sentido: el espectáculo descomunal ya no es una escena "tipo" sino una imagen que se impone con *violencia* inusitada ("Ellas eran la violencia... Ellas mismas eran las escenas", 27-28) y que prolifera, dividiéndose al *infinito* ("la escena se multiplicó en mil escenas, y cada una de las mil en otras mil", 85). Por esto, cuando la catástrofe se desató, si "a cualquiera le hubiera parecido increíble que dos jovencitas pudieran hacer cosas como cerrar un portón metálico de toneladas de peso, reducir a la docena de fornidos camioneros y changarines que debía de haber en el depósito...", a Marcia, que ya había pasado al otro lado del espejo, *de la explicación a la creencia, de la novela de amor a lo novelesco*, "no le resultaba increíble; al contrario, no habría podido creer otra cosa" (71).

La literalización catastrófica del lugar común coincide con el advenimiento de la imagen, que es también el advenimiento de lo femenino²¹ y lo brutal. Como en *El Pibe Barulo*²²: el punto en el que la condena del estereotipo ("gordo puto") se hace realidad en el cuerpo y empieza a cumplirse como un destino, es también, *y al mismo tiempo*, el punto de la catástrofe: "Así se destruyó la familia, o digamos, 'se construyó sobre nuevas bases'" (p.266). Pero es también, y al mismo tiempo, el punto en el que el estilo-imagen se impone como un drama familiar —y así, "la muerte en pocas horas, acelerada, de un padre, donde la cara-máscara de crema de Barulo y sus cejas depiladas, incidían más que Noel y su violencia, en el derrumbe final del viejo" (274)—, y el punto en el que, "volcado el planeta por el *otro sexo*", se desencadena ahora la "delicadeza" —obscena, brutal, asesina— del lenguaje-estereotipo femenino: "...Con brazo de hierro me arrastró hasta la pequeña espesura de los matorrales, su virilidad de morada cabeza una vez más se exaltó..." (271).

Literalidad-Catástrofe-Imagen: la tríada es la que hace funcionar el relato. La ocurrencia de las formas menores, lejos de suscitar un movimiento negativo del relato (parodia, desenmascaramiento, crítica) es por el contrario la que impulsa el relato hacia adelante.

²¹En la literatura de Aira la mujer es la Imagen, en virtud de dos rasgos que funcionan como los polos entre los que se mueve la *reproducción*: la *singularidad* (lo único, la negación a reproducirse: la Virgen) y la *multiplicación* (los dobles, las copias, lo que prolifera). Precisamente, éstos son también los dos polos entre los cuales se constituye, para Aira, el *relato*: entre el "instante de la fábula" (el vacío novelesco, el instante irreplicable de "la invención") y la "virtualidad del relato", su pura variabilidad (en la *La prueba*, la "miríada de relatos" que suscita la virgen a su paso, p.16, o las "mil escenas" en las que se multiplica la catástrofe).

²²En Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*, ed.cit.

La prueba de amor: el otro homenaje a Roberto Arlt

La prueba es también —o tal vez ante todo— una lectura, o una cita, de esa clásica escena arltiana que es la prueba de amor: “la prueba de un loco” o “el malvado experimento” que está en “Esther Primavera”, la que constituye el acto único de *Prueba de amor*, y la que, como en “El Jorobadito”²³, se impone “con misteriosa autoridad” por ver “hasta dónde se puede llegar”.

La Prueba lee el drama de fuerzas que es la prueba de amor en Arlt. De fuerzas heterogéneas, desplazadas, no recíprocas: el pedido de una prueba de amor inaudita no constituye, en “El jorobadito”, una reacción a la presión y al dominio que la novia ejerce sobre la pasión sino el imprevisto, inexplicable, efecto no sólo de “esas curiosas transmutaciones que obra a veces la alquimia de las pasiones” (16) y que había suscitado el odio rabioso hacia “el alma taciturna y violenta que envasaba la madre silenciosa”(17) sino también del encuentro súbito con *lo otro*: con el Jorobado, con su insolencia, con su animalidad, con el rechazo y la fascinación que despierta. Heterogénea en relación a la condición (“la atmósfera”) contra la que surge, la exigencia de la prueba de amor se impone pero anulando desde el comienzo toda posibilidad de respuesta, toda reciprocidad. Como un “malvado experimento”: infringir, feroz y monstruosamente, una ruptura de la que no se puede volver, “algo tan enorme e imposible de remediar como la marcha del sol” (“Esther Primavera”, 68); suscitar una ruptura dentro de la ruptura (“ultraje sobre ultraje”), provocar en el otro “tal aborrecimiento que, en el futuro, aunque me arrodillara a su paso, fuera inútil en mí toda humillación” (57). Intransitiva, unilateral, la prueba en este sentido es, desde dentro de la reacción, un puro impulso hacia adelante, un puro despliegue de la idea hasta su límite, hasta lo impensado: “Y la prueba de que yo ignoraba lo que iba a ocurrir, es que al escuchar los despropósitos del contrahecho me desplomé en un sofá riéndome a gritos” (25).²⁴

Intransitiva, sin vacilación pero también sin cálculo, la prueba de Aira *da pruebas* de todo lo que puede el amor. Si el despliegue de esa potencia supone un final desde el punto de vista de los valores conocidos,

²³“Esther Primavera” y “El Jorobadito” en Roberto Arlt: *El jorobadito*, Bs.As., Losada, 1983, 4ªed. [1933], y *Prueba de amor* en *Obra completa*, tomo II, Edición de Carlos Lholé, Bs.As., 1981.

²⁴Para un análisis de la estructura doble de la prueba de amor en Arlt, ver Alberto Giordano: “El infierno tan temido” en *Paradoxa* N°7, Rosario, 1993. “Las historias de amor que cuentan las narraciones de Arlt —dice Giordano— son variaciones de un único tema: la discordia entre las fuerzas del enamoramiento y la relación amorosa en la que se efectúan. El amor sólo quiere el amor: afirmarse

esa negación sólo es tal desde la afirmación de un nacimiento incesante, de un comienzo absoluto del mundo. Y no porque no se trate de relaciones de fuerza en la novela; por el contrario, todas las escenas se estructuran como un drama de potencias: “se trataban de potencia a potencia” (54); “eran la violencia y eso era inescapable” (27). Sólo que la afirmación de la fuerza es la condición del comienzo y sólo suscita, sólo busca, la afirmación: “Decí que sí”, “sólo tenés que decir que sí”. Por esto, porque pone en movimiento una potencia afirmativa —y no un poder que se limita a la negación, la compensación o la reacción²⁵—, porque es la puesta en acto de lo novelesco arltiano como potencia afirmativa de acción, *La prueba* lee la *literatura* de Arlt.

absolutamente, sin responder a ninguna necesidad moral. (...) La relación amorosa es un efecto paradójico de ese impulso afirmativo: se establece a la vez *por* amor y —porque se establece, porque quiere la estabilidad— *contra* el amor. (...) La estructura de la prueba de amor, como la de todo suceso, es doble. Se realiza según un impulso reactivo pero en la reacción se envuelve, imperceptible, el demonio de la afirmación irrealizable” (80).

²⁵De este modo la literatura de Aira hace variar —o disputa— el sentido que la literatura y la crítica de Piglia le han asignado a la literatura de Roberto Arlt. Si Piglia lee la literatura de Arlt desde las relaciones dialécticas de poder (poder-no poder escribir, poder de la ficción —de la mentira, de la falsificación— como realización imaginaria de lo que no se puede en la realidad, como negación e inversión de un estado de realidad), la literatura de Aira lee el conflicto de fuerzas que dramatiza la literatura de Arlt en términos de potencia, de lo que el amor, la traición y la literatura *pueden*. *La prueba*, en este sentido, lee la afirmación arltiana de la fuerza brutal, “impune”, del amor como la afirmación inmediata de una acción que desconociendo por completo sus alcances y según un impulso nietzscheano (“yo no podría abandonar una acción después de haberla comenzado”) va *hasta el final de lo que puede*. Para la distinción entre una concepción negativa del poder y el sentido afirmativo de la potencia, cf. Gilles Deleuze: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, y *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984. Para una crítica de la lectura ideológica de la traición en Arlt, cf. Analía Capdevila: “Para una lectura política de la traición de Astier” en *Boletín / 3* del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Rosario, 1993.