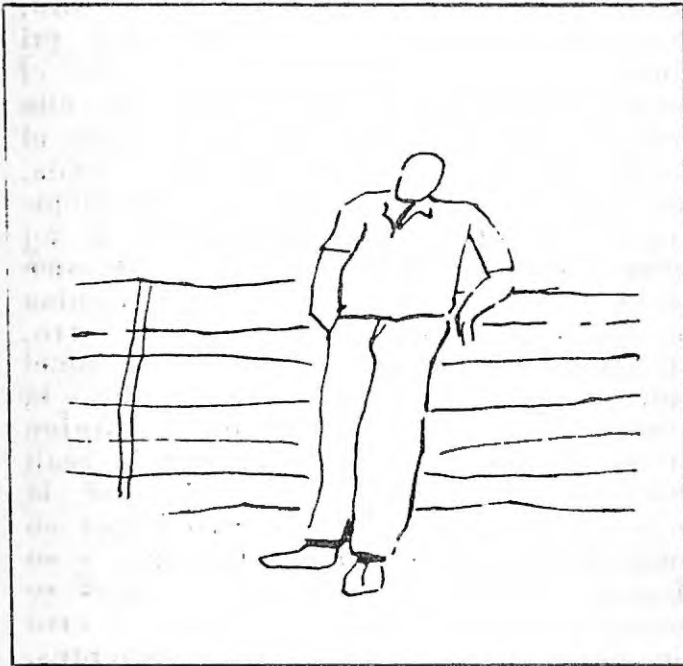


Alberto Giordano

## Digresiones sobre el amor



El amor es una sombra, pero del amor nadie sabía nada, porque nada se sabe de las sombras. Lo que nace no arroja sombras, sino destellos. Pensar no es saber.

César Aira, *Una novela china*

**C**uando su hermana ya no puede soportar la curiosidad y le pregunta si fue por su madre que él se volvió homosexual, Joe Orton le responde, sin palabras, con un gesto de fastidio. Fastidio, suponemos, por la presencia inesperada de la madre (¿no la acababan de enterrar?), pero también, sobre todo, por la presencia de la pregunta, porque su hermana (justo ella, que hasta hace un instante parecía estar tan cerca suyo, como participando de su vida) crea que hay algo por lo que pre



guntar: una causa, una razón, un motivo. Eso ocurrió, eso ocurre. Nada más. La vida de Joe Orton -tal como Stephen Frears nos la presenta en imágenes (**Prick up your ears**)- es como la parábola, incompleta, bruscamente interrumpida, que dibuja un proyectil lanzado a toda velocidad. Un movimiento desenfrenado, del que se desconoce el origen -¿cómo es que ha dado comienzo?- y del que no se podía saber, antes de ocurrido, cuál habría de ser el término, hasta dónde, detrás de qué límites, podría llegar. Un movimiento casi inhumano en el que se realiza la paradoja -que es la del amor, y la del arte- de acercarse tanto más a la muerte cuanto más cerca se está de la afirmación absoluta de la vida. A quienes se ven relegados al lugar de espectadores, el misterio de esa vida, el inquietante, generoso misterio de la vida de Joe Orton, se les antoja un enigma. Como no están dispuestos a aceptar que las cosas ocurren tal como ocurren, y como no son capaces de plegarse al movimiento que se ha desencadenado (no saben, no quieren, no pueden ser un proyectil que avanza a su mayor velocidad), preguntan. ¿Por qué, si no estaba preparado para hacerlo, si carecía de formación tanto como de vocación, Joe Orton se ha convertido en un escritor talentoso, en un dramaturgo de éxito?, ¿por qué consiguió él, un muchacho "de la calle", lo que a tantos intelectuales maduros les resulta imposible? ¿Por qué, si es bello y talentoso, si puede tener a quien quiera, Joe Orton no abandona a Kenneth, su amante-esposasecretario, tan feo como resentido, un fracasado por donde se lo mire?, ¿por qué insiste en una relación que nada le puede ofrecer? Pero ni el amor ni el arte pueden ser interrogados de esta forma, como si se tratase de delitos que es necesario justificar (no hay pregunta por una causa que no sea una pregunta moral; casi no hay "¿por

qué?" que no sirva de máscara a un "¿cómo es posible!"). Uno y otro son refractarios a ese modo de interrogar: vencen, sin presentarle batalla, con una indiferencia soberana, la voluntad que dice querer explicarlos y que sólo quiere obstaculizar sus marchas, ponerle fin -como si eso fuera posible- a la agitación en la que ellos nos sumen y que nos hace sentir más vivos cuando más difícil nos resulta de tolerar.

Es posible que César Aira haya elegido la China como escenario en el que transcurren las historias de su última novela <sup>1</sup> para evitarle a Lu Hsin, su discreto protagonista, el fastidio de verse obligado a responder por el sentido que va tomando su vida: para fijarle a las impertinencias morales condiciones de imposibilidad. Es posible, también, que lo haya hecho por algún otro motivo. Como sea, no sucumbiremos a la tentación de decir, a propósito de ellas, lo que se ha dicho del Africa de Airt: que es el "espacio mismo de la ficción". Más discretos, y para guardar fidelidad a nuestros propios lugares comunes -admitásenos la paradoja-, diremos que la China inventada por Aira, menos una geografía que un "campo privilegiado de experimentación", es el imperio de la incertidumbre. En ella ocurre, sin sobresaltos, como ocurre el paso del tiempo cuando no pasa nada, que las fronteras entre los dominios antagónicos tienden a borrarse, a volverse inciertas, hasta el punto de que ya no resulta fácil saber dónde termina un dominio y dónde comienza el otro, ni siquiera dónde, si de este o de aquel lado, se está. Allí se pierde incluso la certeza de que hay dominios diferenciados y se comienza a percibir la realidad como una sola cosa, siempre la misma pero infinitamente diferente: en movimiento. La madre de Lu, que a su llegada a la Hosa-Chen pasó varias semanas deambulando de un lugar a otro sin darse a conocer a sus parientes,



## DIGRESIONES SOBRE EL AMOR

con los que venía a quedarse, porque nadie le había preguntado quién era ni qué quería y ella prefirió no parecer indiscreta; la desconcertante señora Suen Ki'han, ¿estaba loca o era extremadamente cortés, extremadamente razonable? La obra del pintor Chen Hong-Cheu, notable por los constantes rasgos de deformación, absolutamente extraños, inhallables en cualquier otro artista de su época, ¿es el producto de un talentoso innovador - una especie de Cecil Taylor de la pintura china- o de un torpe?; ¿el estilo de Chen es "real" o es sólo un "espejismo"? Nadie podría afirmar con seguridad, en ninguna de las dos situaciones, una cosa o la otra. Como en el amor, se puede saber lo que se quiere (esto y no aquello otro), pero sin saber por qué. La elección de una u otra alternativa (razón o locura, fraude o autenticidad) depende de un acto de creencia, no de conocimiento. Pero donde impera lo incierto también son posibles otras elecciones: no elegir, suspender -por astucia o por indiferencia- toda creencia, o bien recurrir a las paradojas (la China es también el imperio de la paradoja): afirmar, por ejemplo, que el estilo de Chen es una auténtica mentira, lo real de un espejismo. La China de Lu Hsin es el descubrimiento repentino, mientras se asciende a un monte para realizar el más atrevido de los proyectos, de que lo lejano no siempre es garantía de lo cercano, de que la certeza de lo lejano no quita que a veces estemos, en lo cercano, completamente extraviados. Es también el ejercicio de una sabiduría milenaria que nos transforma -cualquiera sea nuestra condición- en mandarines: aquella que hace del arte la ocasión para realizar los "deseos de conversar" y las "fluctuaciones de la imaginación".

Sobre el fondo lejano -pero que no deja de producir efectos en lo inmediato- de la Historia, mientras se asiste al misterio mayor: el del paso del tiempo,

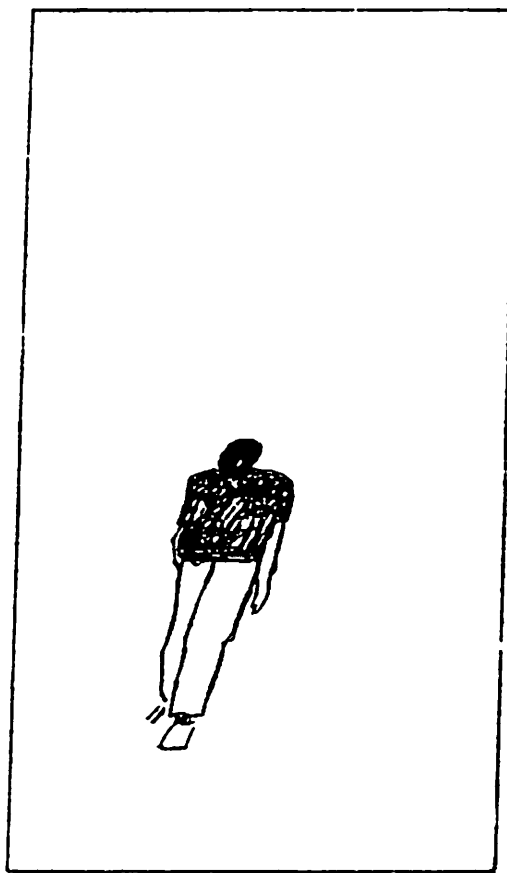
po, en **Una novela china** se narran, en trelazadas, dos historias, las dos protagonizadas por Lu Hsin. La primera, que es el reverso casi simétrico de la otra, es la historia de los sucesivos oficios en los que Lu va ocupando su tiempo, la historia de las diversas disciplinas que él ensaya en el transcurso de su vida. La serie compuesta al término de la novela - a la que ella da, lo presentimos, un cierre provisorio- asombra por la variedad de los elementos que la integran: enseñanza de idiomas, pintura de paisajes, fabricación y venta de pigmentos y de cremas heladas, escritura y publicación de un manual sobre tinturas, óptica, hidráulica, educación, periodismo y -por último- agricultura. En su marcha - que parece realizarse bajo el signo exuberante de lo diverso-, la vida de Lu Hsin trasciende, suavemente, como si se tratase de un acontecimiento trivial, los límites que fijan el curso a la existencia de los demás hombres: él no necesita optar entre la ciencia y el arte, entre la educación y la técnica, entre el periodismo y el comercio. Puede incursionar en cualquiera de esos campos y hacerlo -gracias a su maravillosa inteligencia y a su sentido de la oportunidad- siempre con éxito.

Como no alcanzamos a comprender el sentido de tantos cambios -como no somos habitantes de la China y suponemos que lo hay- la vida de Lu Hsin, aunque discreta y sigilosa, nos provoca inquietud. ¿Por qué tanta variedad? De seguro no es la ambición su causa: aunque la demanda es grande, Lu vende sus acuarelas y sus helados por pocos centavos, indiferente a la riqueza; aunque llegan a publicarse varias ediciones, no firma su manual sobre tinturas, indiferente a la fama; aunque se transforma en una autoridad insoslayable en hidráulica y en agricultura, y en un precursor -involuntario- de la Revolución Cultural, no abandona su aldea ni

ALBERTO GIORDANO

se convierte en funcionario, indiferente al poder. Tampoco parece ser el deseo de aprender, de formarse en diferentes disciplinas, el motor del movimiento. La historia de Lu no es una historia de aprendizaje, de formación; en ella no hay evolución ni progreso: la excelencia del técnico o del artista parece estar ya dada, en cada caso, desde el comienzo. Podríamos preguntarnos -porque esos son los términos en los que nos habituamos a interrogar- qué se busca en la vida de Lu Hsin a través de los cambios, y conjeturar, a falta de una respuesta cierta, que quizás no se busca nada, que tal vez la historia de Lu quiera decirnos que lo esencial en una búsqueda no es lo que se encuentra, aquello que la detiene, sino el movimiento mismo de buscar. Pero eso, que dicho a propósito de una búsqueda no estaría mal dicho, resulta, a propósito de la vida de Lu, una apreciación errónea. Es que no solamente él no busca nada: ni siquiera busca. Si buscar es ir desde la experiencia de una falta (algo que no se tiene, algo que no se sabe) al encuentro de su superación, ¿cómo habría de buscar Lu Hsin, si a él nada parece faltarle, si él no parece sufrir ninguna insuficiencia? La idea de búsqueda supone la de movimiento, y la vida de Lu -que parece realizarse bajo el signo ambiguo de una monótona diversidad- transcurre en lo inmóvil. Deberíamos ser capaces de razonar esa paradoja. Diferente de la inmovilidad "sonambulística" de su madre, que pasó veinte años vendiendo semillas de sandía secas en la vía pública, pero emparentada con ella, la inmovilidad de Lu Hsin es la de un cuerpo que se desplaza continuamente para no variar de posición. En relación a sí mismo, que es lo que cuenta, él está siempre en el mismo lugar.

La otra historia que protagoniza Lu Hsin es la de sus amores, la historia de las ocurrencias del amor, y de las reac-



ciones que él provoca, en su vida. Veniendo de nuevo la tentación, no diremos aquí que la novela de Aira es un "tratado sobre el amor". Más discretos, para no apartarnos del tono adecuado -si es que lo hemos podido lograr-, diremos, simplemente, que **Una novela china** es una historia de amor, y que no hay historia de amor, por trivial que parezca, que no diga todo, lo poco que se puede saber sobre ese otro misterio mayor.

"Una diferencia original preside nuestros amores".<sup>2</sup> La sentencia de Deleuze dirige nuestra atención hacia la pre-historia de los amores de Lu: los amores de su madre. Como no se trata de instituir una causa, sino de mostrar que ella se reserva en el olvido, el breve relato sobre la señora Suen Ki'han es una delicada trama de enigmas irre-

## DIGRESIONES SOBRE EL AMOR

suelos. Nunca sabremos por qué la madre de Lu decía no concebir hijos, por qué le resultaba algo tan natural no hacerlo -tanto que la sorprendía la extrañeza de su marido frente al hecho-, y, menos aún, por qué, si éstas eran sus condiciones, tuvo a Lu. Una diferencia original preside los amores de Lu Hsin: la diferencia de su madre en relación a las demás mujeres, la diferencia de su madre -y él es, entre otras cosas, el acontecimiento de esta diferencia- en relación a sí misma. ¿Cómo no decir que los amores de Lu son la repetición de esa diferencia? ¿Pero quién lo podría decir? Es decir demasiado y es no decir nada.

Cuando le ocurre por primera vez -por primera vez en la novela-, Lu se enamora de Bao, la hija adolescente de una montañesa que le vende piedras preciosas. El narrador, que es un narrador chino y prefiere rendir culto a la intensidad antes que a la coherencia, asegura que Lu concibió, desde hace algún tiempo, "una pasión violenta" por la muchacha. Nosotros no podemos dejar de suponer que exagera: es casi imposible reconocer, en las reacciones de Lu, los signos de la pasión. A no ser que se trate -eso es otra cosa- de la pasión de razonar.

Como conoce a la muchacha sólo de vista, porque no han podido intercambiar absolutamente ninguna palabra -él no habla su dialecto-, y como las montañas se parecen todas entre sí, el riesgo de confundir a su amada con otra amenaza a Lu. Entonces comienza a dudar. Si Bao es para él igual a cualquier otra joven montañesa que ha bajado a la aldea, si él no podría distinguir la de otra, ¿cómo asegurar que es a ella, a ella misma, a quien ama? La identidad del objeto amado vacila y, "para no extraviarse en sí mismo" (por no saber quién es el otro), Lu se aferra en un principio a Bao. Pero después, en los momentos de calma, al amparo

del temor al ridículo, del temor a convertirse en el objeto de las burlas de sus amigos (la maledicencia es la presencia de Occidente en China), Lu intenta descartar ese sentimiento que se le ha vuelto peligroso y darse la posibilidad de un afecto más seguro. Primer error: cualquiera sean las circunstancias en las que ocurre, el amor es una relación peligrosa; si se descarta el peligro, se descarta el amor. Lu quiere deshacerse de su amor por Bao porque siente que ese amor es "como un sueño o una fantasía, algo que en realidad no le sucede enteramente a él". Segundo error: no hay amor que no sea como un sueño o una fantasía y que no nos transforme en otros; si se descarta lo imaginario y lo extraño: lo irreal, se descarta el amor. Atento a los "aspectos prácticos" de la cuestión: darse un objeto amado sin caer en el ridículo, Lu Hsin, fervoroso lector kantiano, se propone indagar las condiciones de posibilidad de sus afectos, "resolver la posibilidad misma de su amor, en los términos más generales y desde los principios mismos". Tercer error: un conocimiento del amor -supongamos por un instante que eso sea posible- exige una indagación acerca de la posibilidad, no de lo real sino de lo irreal: lo que carece de principios y es de una particularidad irreductible; si se descarta lo singular, se descarta el amor.

Es posible que Lu Hsin no haya encontrado al amor en Bao (la facilidad con la que se desprende de la pasión nos permite conjeturarlo), pero es seguro que la presencia de la joven fue la ocasión de su encuentro con la verdad del amor, al menos con uno de sus aspectos. En unas condiciones que, por lo extremas, le dan al episodio un tono casi paródico, Lu descubre lo que el amor tiene de arbitrario y azaroso: la innecesariedad del amado, la inesencialidad de lo que se deposita en él. Demás

siado acostumbrado a resolver cuestiones prácticas -demasiado ansioso por olvidar-, Lu tomó por un error de cálculo lo que era la manifestación de una ley y abandonó su proverbial inmovilidad para entregarse, no a los brazos fornidos de la joven montañesa sino a la marcha torpe de sus razonamientos.

"Como muchos seres extremadamente inteligentes -informa el narrador- Lu Hsin actuaba siempre por reacción." En ese rasgo de su carácter podemos localizar, sin duda, el motivo de sus errores. Frente al amor, puestos en su acontecer, no se trata de reaccionar (bien o mal) sino de aceptar: aceptar el amor como se acepta un don, un misterio. "Simplemente/ se saluda" (Padelletti). Si en la otra, la de sus diversos oficios, Lu Hsin actuaba como un sabio gracias a su inteligencia, en la historia de sus amores el ejercicio constante de esa facultad lo convierte en un tonto. En relación a una "materia" tan particular, de una complejidad y una simpleza igual de indecibles, Lu, como un escolar atolondrado, equivoca las referencias: en lugar de remitirse a Kant, debió hacerlo a Proust, y en especial a las primeras páginas de *Contra Saint-Beuve* ("Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia..."). Una mañana de verano, a punto de partir hacia Pekín para exponer frente a las autoridades del Partido un programa de innovaciones en materia de riego, Lu Hsin tiene "una idea abrupta", una "iluminación", en la que funda un plan al que comienza a dar cumplimiento cuando regresa del viaje. Para que la satisfacción de sus deseos no vuelva a quedar en manos del azar, para dejar su amor a resguardo imponiéndole un objeto necesario, consuetudinario a su medida, Lu adopta una montañesa recién nacida, la lleva a su casa, le da un nombre -Hin- y se hace cargo de su crianza y su educación para que cuando ella alcance la edad apropiada, catorce o quince años, se convierta en

su esposa. Lu pretende -y hasta un momento bastante lejano de su historia parece lograrlo- fijar el tiempo y su deseo, volver voluntario su amor dándole un objeto real, purificado de ilusión y fantasía. Pero una pretensión como ésta, tan desmesurada, tan irrisoria, a la medida de la tonta inteligencia de Lu Hsin, no puede llevarlo al fracaso. Se trata -nada menos- de querer fijar los límites a lo inconmensurable.

Pasan los años, los suficientes como para que Hin ya pueda entregarse en matrimonio, cuando ocurre algo inesperado, en verdad imprevisible. La certidumbre de lo lejano no logra evitar que en lo cercano, en el presente de su deseo, Lu Hsin se extravíe. De pronto, en forma vehemente, Lu se siente atraído por Yin, su joven colaborador. La imagen del torso desnudo del muchacho, cubierto de sudor mientras cavaba un hoyo, lo fascina. "Pero qué hacer entonces? ¿Qué hacer?" ¿Es posible que se haya equivocado tanto, que descubra tan a destiempo que lo que en verdad le está destinado es un joven, no una joven esposa? Aunque se trate aquí de una revelación, de un don misterioso que habría tal vez que aceptar, Lu -tal como lo esperábamos- reacciona. (La inteligencia, cuando no va acompañada por la indiferencia sino por la compulsión a decidir, es otro modo de la presencia de Occidente en China.) Desestima una posibilidad tan caprichosa -como si la autenticidad del amor no pudiera depender de un capricho-, y dos años después de aquel instante, años que deja pasar, impasible, envía a Yin a estudiar a Pekín.

Se acerca el final. Lu Hsin, que dejó pasar más años de lo previsto, más de los que eran necesarios, debe poner término ahora al rodeo que inició con la compra de Hin: debe, ahora que ella se ha vuelto más real, tal como la deseó, tomarla en matrimonio. Quince años atrás, Lu creyó que el tiempo no

## DIGRESIONES SOBRE EL AMOR

tenfa más función que "devolver lo mismo, pero renovado y multiplicado, más intenso". Ahora le parece comprobar la falsedad de esa creencia. Mientras que Hin se ha enamorado de él sin dudas, dogmáticamente, él ha comenzado a verla con ojos de padre, a suponer que será otro, más joven, el que cumplirá, en el futuro de la muchacha, el papel de marido. Pero Lu Hsin, que jamás confió en el azar, es un hombre de suerte.

Una noche, mientras la aldea duerme, de regreso de una representación de Opera Provincial, Lu y Hin conversan sobre flores nocturnas mientras caminan bajo el claro de luna. Hin, que se ha adelantado un poco, deja en suspenso el final de una frase al tiempo que se da vuelta para mirar a Lu. "Por un azar de su disposición, la luna daba en los rostros." En ese instante, Lu, que había pensado tanto en él, a quien él había dado tanto que pensar, supo, más allá del error y de la certeza, "qué era el amor". Tal vez porque vio en el rostro de Hin, iluminado por la luna, algo que hasta entonces no había visto, algo que no esperaba, y lo amó ciertamente; o acaso porque la interrupción de la frase le dejó oír por primera vez la voz de la muchacha, esa voz "tenue pero con una resonancia vigorosa que la hacía muy diferente a las voces habituales"; quizá por algunos de estos motivos. qui

zú por algún otro, cuando el camino familiar quedó envuelto en un velo de extrañeza y el dragón, invisible, surgió de la tierra, Lu encontró al amor.

El tiempo, un tiempo diferente del tiempo en el que se despliega su inteligencia, en el que se suceden los oficios, un tiempo fuera de ese tiempo, el tiempo de los sueños y las fantasías, le devolvió a Lu Hsin lo mismo pero con vertido en otro. Cuando su plan fracasó definitivamente, cuando Hin -que de tan real se había vuelto indeseable- se transformó en otra, lejanamente próxima, irreal, Lu pudo amar.

Sabiamente, porque no es materia en la que se pueda entrar en detalles, el narrador da fin a la novela agregando poco más: Lu y Hin se casaron, tuvieron dos hijos, etcétera, etcétera. Aceptemos su discreción.

### Notas:

1. César Aira, *Una novela china*. Buenos Aires. Ed. Javier Vergara, 1987.
2. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona. Ed. Anagrama, 1972, pág.80.