

Trabajos de amor (re)vividos. Afectos y efectos en *Los amores equivocados* (2015)

Meri Torras Francés*

(U. Autónoma de Barcelona)

“Quien gana en amor se pierde, en amor quien pierde, gana”

Renato Leduc

A tenor de la archiconocida cita de Jacques Lacan, “Donner de l’amour, c’est vouloir donner quelque chose qu’on n’a pas à quelqu’un qui n’en veut pas”, podría dirimirse que en este sentido todos los amores son equivocados. A nadie sorprendería que en este capítulo, centrado en el último libro de relatos de la autora *Los amores equivocados* (2015), volviera a proponerse una lectura desde el diálogo, siempre intenso en Cristina Peri Rossi, con el psicoanálisis. Dicha perspectiva podría igualmente articularse con el último poemario publicado, *Las replicantes* (2016) y, de hecho, con el grueso de su obra, dado que la escritora uruguaya hace gala de conocer las teorías psicoanalíticas con profundidad y, en más de una ocasión les dedica alguna rescritura crítica y mordaz en sus ficciones literarias, como un guiño para lectorxs avezadxs.¹

No obstante, mi objetivo en este texto es analizar el libro desde un marco doble. Por un lado, a la luz de las teorías de los afectos y de las emociones –el denominado *the Affective Turn*–, que constituye un enfoque crítico que recupera el cuerpo y lo hace entrar significativamente en la escena teórico-literaria. Este giro emocional va asociado y discurre simultáneamente, pues, al denominado giro corporal y, a mi juicio, no necesariamente ajeno al giro textual:² en cualquier caso, a lo largo de este texto, va a entrecruzarse con el análisis de los relatos de Peri Rossi. Por otro lado, abordo la recopilación como organismo –como cuerpo–, una unidad construida por la concurrencia de distintas partes que, a pesar de tener autonomía y sentido por sí mismas, aquí toman otro o lo intensifican por su integración en el volumen, atravesado por una voz narrativa que paulatinamente cobra entidad y dibuja un modo de mirar, pensar y (re)vivir desde el relato esos trabajos de amor que, al contrario de en la comedia shakespeariana, aquí son *vividos* –(re)vividos–, en ningún caso *perdidos*. Esta es la hipótesis que voy a tratar de sostener en el desarrollo de este texto.

Errare humanum est

Equivocar es, en sus propios equívocos, un verbo generoso (muy difundido y altamente contagioso). Según indica el *DRAE*, en su forma transitiva, supone “tomar desacertadamente algo por cierto o adecuado” o “hacer que alguien tome por cierto lo que no es”. De entrada, por lo tanto, implica una dualidad donde algo no cierto o desacertado, puede hacer recaer sus efectos ya en el sujeto ya en el otro: yo equivoco algo o/y yo equivoco a alguien con algo. En las acepciones de su forma pronominal, el verbo se complejiza en tanto que añade la acepción de un “juzgar desacertadamente o comportarse de manera poco apropiada con alguien o en algo” (en el sentido de una frase como

* Este texto se inscribe dentro de la producción académica del Grupo de Investigación Consolidado *Cuerpo y Textualidad* (2014SGR-001316), concretamente en el proyecto FFI2015-64978-P, intitulado “La autoría en escena: análisis teórico-metodológico de las representaciones intermedias del cuerpo/corpus autorial”.

¹ En este mismo volumen se recopilan excelentes artículos que dan muestra sobrada de lo acertado y fructífero de esta lectura. Remito a los textos de [xxxx](#), [xxxx](#), [xxxx](#) y [xxxx](#)

² No todo el mundo comparte esa concepción. He explicado mi posicionamiento en Torras (2016) y remito, muy especialmente, a las reflexiones críticas de Greg & Seighworth (2010) y Greco & Stenner (2008), en *The Affect Theory Reader* y *Emotions. A Social Science Reader*, respectivamente.

“conmigo te equivocas”) o, incluso, una última definición que apunta: “dicho de dos o más cosas: semejarse mucho y parecer una misma” (en el sentido de *confundirse*).

Me atrevería a afirmar que los relatos agrupados por Peri Rossi en *Los amores equivocados* juegan con esta mirada interpretativa al completo. Por ejemplo, en “Ironside”, el que inaugura el volumen, un camionero que simbólicamente transporta material altamente inflamable y peligroso –butano– y transita por carreteras secundarias a fin de ahorrarse el peaje, recoge a una joven y andrógina autostopista que le confiesa sin reparos querer ir a un local para ejercer de puta, a causa de la situación familiar (padre tráfuga, madre enferma de cáncer en fase terminal y el apremio de tener dos hermanos menores que hay que alimentar). A pesar de ser usuario habitual de estos servicios, la reacción del conductor del camión es de espanto moral, sobre todo porque piensa a menudo en sus dos hijas mellizas adolescentes, casi de la edad de su resuelta compañera de cabina. A través de un relato magistral, Peri Rossi consigue dar curso a un encadenamiento de acontecimientos que llevará al protagonista masculino a mantener relaciones sexuales con la adolescente, a petición y con consentimiento de la misma, puesto que quiere “aprender como se hace” y perder la virginidad. Más adelante volveré al cuento; lo que está claro y me interesa subrayar aquí es que este hombre se juzga a sí mismo desacertadamente (tanto como probablemente juzga a sus hijas).

De pronto, él, en medio de la erección, sintió una ola de calor y de seguridad en sí mismo. Era el maestro, el profesor. El enseñante. Debía actuar con delicadeza. Ojalá el día en que sus mellizas... alejó la idea. Sus mellizas no iban a follar nunca. ¿Nunca? Y si follaban, ya se ocuparía él de que fuera con hombres delicados, educados, que sabían lo que hacían. (Peri Rossi 2015, 23)

El relato “Todo iba bien” narra el primer encuentro sexual fortuito entre un hombre y una mujer, una cita en un hotel barato que se tuerce cuando se equivocan con el/la otro/a: el desencadenante viene a partir de una petición de la protagonista femenina:

Todo iba bien, hasta que ella, en medio del ardor impetuoso de la refriega amorosa, le suplicó que la llamara puta. “Dime puta, puta, puta, por favor”, reclamó. Él, que estaba a punto de penetrarla, súbitamente se detuvo. Disimuló como pudo, pero aquel órgano rebelde, no sujeto a la voluntad, pareció desconcertado, tan desconcertado como él mismo. Siguió besándola, pero en un giro imprevisto de los miembros, en lugar de seguir encima, aprovechó para colocarse de costado.

–¿Qué te pasa? –preguntó ella, asombrada. (Peri Rossi 2015, 47)

Y como tercer ejemplo de las diversas formas de equivocarse que hilvanan el conjunto de cuentos podría señalarse la última acepción antes citada del *DRAE*. ¿Qué cosa si no la confusión de sujetos, aguijoneada por el motor imparable de la fantasía, sucede en el relato “La Venus de Willendorf”? En él asistimos al diálogo que mantienen dos mujeres tras haber hecho el amor. Es uno de los pocos textos que viene vehiculado por una voz narrativa extra-homodiegética, esto es que una de las protagonistas es a su vez la responsable de la narración, y la co-protagonista es Carmina, una mujer que se separó de su marido y empezó a tener relaciones con mujeres. Tras el sexo, le entra una inquietud y le da por hablar insistentemente de una misma cuestión:

–De modo que si soy lesbiana, he engañado a mi marido durante todos estos años.

La miré. Sentada tenía un fuerte parecido a la Venus de Willendorf. De pie, también. Pero desnuda y sentada, el parecido aumentaba porque los pliegues del vientre se acentuaban, las piernas, menudas y regordetas, parecían más cortas y, además, su estatura disminuía. El parecido que yo encontraba entre ella y la antigua Venus de Willendorf había sido, sin duda, uno de los motivos de mi deseo. (Peri Rossi 2015, 119)

La narradora nos confiesa, mientras la contempla, que incluso había colgado en la habitación un enorme cartel, de una exposición de arte erótico, que reproducía la figura de la Venus de Willendorf, sin confesarle nada a Carmina, en silencio, porque hay sobrentendidos en las relaciones que mejor que conserven la condición tácita puesto que a menudo, cuando entran en el orden de lo comentado, se convierten en malentendidos y acaban por desbaratar la relación. Una confusión semejante se le

manifiesta al yo lírico del poema que da título al último poemario de Peri Rossi, *Las replicantes* (2016), que insiste en lo que denomina *el síndrome de Rebeca*, “alguien que está detrás de otra persona”:

Me pasé cuatro años intentando descubrir
a quién me recordabas
a quién evocaba
cuando te amaba
te decía te quiero
o iba contigo al cine
(Peri Rossi 2016, 55)

En el relato que nos ocupa sucede que la Venus-Carmina abandona su lugar de mero objeto evocador o, al menos, se atreve a proponer escenificar una de *sus* fantasías eróticas, por lo que la narradora acabará descubriéndose ella también como una replicante. Cómo lo llevará, no lo sabemos, porque justo cuando la revelación tiene lugar se termina el cuento.

La voz narrativa: discurso y mirada

Con relación a este último cuento he afirmado que se trata de una de las pocas excepciones en lo concerniente a la voz narrativa. En efecto, los casos de narrador protagonista son solamente tres: “El encuentro”, “La Venus de Willendorf” y el relato que clausura *Los amores equivocados*, “Un cuento de Navidad”. Dejando por el momento al lado el cuento ya aludido, referiré sucintamente el argumento de los otros dos y aventuraré por qué motivos éstos, frente a los otros relatos que configuran la recopilación, discurren a través de una restricción de la fuente-origen de la narración. En “El encuentro” José, un amigo del narrador, se persona atropelladamente y sin aviso previo en casa de éste, visiblemente turbado. Le confiesa, a trompicones y entre jadeos e ingesta continua de agua, que se halla en tal estado porque se ha encontrado con la mujer de su vida.

–Al doblar la esquina –prosiguió, haciendo un gran esfuerzo–, de pronto, en medio de la gente, la encontré –explicó.

–¿A quién? –pregunté, sobresaltado.

–A la mujer con la que había soñado toda mi vida –respondió, completamente turbado. Volvió a sentarse en el borde de la silla.

No es frecuente encontrarse con la mujer de tu vida, y menos, en una esquina. José era un hombre afortunado.

–¿Y qué hiciste? Interrogué, azorado.

–No pude resistirlo –explicó–. Salí huyendo para el lado contrario. Corrí, corrí hasta llegar a tu puerta. En la huida, perdí la corbata, un zapato, las gafas saltaron y casi me atropella un auto. (Peri Rossi 2015, 42)

Frente a la huida de su amigo, el narrador, que se tiene a sí mismo por un hombre atractivo y de éxito con el sexo opuesto, le impela a salir juntos en pos de este ejemplar femenino y encuentran a la mujer en una perfumería en el cruce de la calle Balmes con General Mitre. La contemplan desde las vidrieras, entre “frascos de perfumes de nombres insinuantes: Poison, Ego, Narciso, J’adore” (Peri Rossi 2015, 45) y la reacción del narrador no se hace esperar:

–Vámonos– le dije a José, imperiosamente, y salí corriendo. Yo también huía. Cuando pude detenerme, mi amigo me preguntó:

–¿Y a ti qué te pasa?

–Nada –dije–. Es la mujer con la que he soñado toda mi vida, desde la primera vez que sentí un placer solitario entre las sábanas. (Peri Rossi 2015, 45)

En este breve cuento, dar la voz al amigo de José contribuye a configurar una perspectiva testimonial, a aterrizar la acción ficcional en dos cuerpos, a personalizar por partida doble. El relato concluye, irónico, que el ideal es compartido y general, que la mujer de tu vida es, en realidad, la misma mujer evocada eróticamente en todas las vidas, y ante la que no hay nada que hacer salvo huir.

El texto más dispar de la recopilación lo constituye, sin duda, “Un cuento de Navidad” que, con el título, evoca de entrada *A Christmas Carol*, de Charles Dickens y a su famoso personaje Mr. Scrooge, el avaricioso carente de espíritu navideño. La rescritura de Peri Rossi discurre a través de una

conversación telefónica entre la narradora, que reside en Barcelona, y su hermana, que se ha quedado en Montevideo, quien le recrimina no haberse ocupado nunca adecuadamente de su madre, casi centenaria ya, durante las fiestas navideñas. A diferencia del personaje dickensiano, la narradora no muestra ni el más mínimo arrepentimiento ni por su inexistente espíritu navideño, ni por su parece que más bien escaso espíritu familiar, ni tampoco por la vida que lleva y ha llevado; a pesar de que –como los espíritus que visitan al avaro decimonónico– la voz apocalíptica de la hermana le echa en cara acciones del pasado, del presente y del futuro. El porvenir que no asusta a la protagonista, ni siquiera por la insistente pregunta que golpe tras golpe, le propina la voz de la hermana a través del hilo telefónico:

–No me has contestado la pregunta.

–¿Qué pregunta?

–¿Quién se ocupará de nuestra madre de más de noventa y cinco años cuando las dos hayamos muerto? (Peri Rossi 2015, 137)

La voz extra-homodiegética que comparten estos relatos canaliza el acceso a la información desde una mirada fuente restringida, la de la voz principal y lo que él/ella alcanza a saber, de cabo a rabo del texto. No obstante, si bien en “El encuentro” intensifica la ironía situacional, en ninguno de los tres casos resulta estrictamente *imprescindible*, por dos razones mayormente: en primer lugar, porque en los relatos que conforman *Los amores equivocados* el discurso directo se convierte en protagonista, un recurso formal que *cita* las palabras de los personajes tal y como fueron pronunciadas; en segundo lugar, porque la inmensa mayoría de las veces, Peri Rossi opta por una voz narrativa distanciada y sin restricciones, una fuente extra-heterodiegética con capacidad de focalización interna variable en sus personajes. No llega a hacer uso de la focalización cero –que equivaldría a la omnisciencia– porque no la requiere tampoco, dado que la acción avanza por lo general a través de parejas de personajes, como se analizará más adelante, y la escritora uruguaya otorga a la voz narrativa la capacidad de acceder al interior de unx y otrx, favoreciendo así el contraste entre lo que dicen y lo que sienten, entre su visión distanciada y la de los personajes inmersos en los acontecimientos.

Estos dos elementos se hacen presentes, pues, a lo largo de todo el volumen y se erigen como ejes de continuidad que hilvanan los relatos, devienen dispositivos estructuradores de una in/cierta posición común desde donde la voz dominante, desde un afuera (extra-heterodiegética), dice, mira y escucha, cediendo la voz a sus personajes (diálogos), capaz de conocer lo que sienten y piensan (focalización interna variable); y así, de forma sutil y paulatina, constituye un lugar vital, in/moral,³ desde donde contempla la vida. No se trata ni de una atalaya ni de un estrado, no es la distancia protectora de quien otea o describe ajeno, ni tampoco la superioridad de quien juzga o condena; tampoco la cátedra de quien pontifica o alecciona... consiste más bien en una tarima poco elevada desde donde reconoce lo conocido desde una mirada exenta de didactismos y de prevenciones. En lo que concierne al amor, describe el empuje de las olas del deseo, adivina sus envites y los giros que antes o después se desencadenan, y aprovecha sus corrientes con la madurez de quien ha surcado todos los mares y ha apostado –retomando el título– por equivocarse reiteradamente, con premeditación y alevosía, poniendo todo su cuerpo en ello.

De lo que sabe y puede ese cuerpo que vivió –y navegó– tanto y todo, queda ahora este testamento de relatos que cuentan historias de otrxs, desde la mirada madura y sabia de un yo que sostiene una perspectiva transversal reconocible, más y más, a lo largo de la travesía lectora de *Los*

³ Se trata de un lugar afectivo y efectivo, de ahí el título de mi texto, dado que dibuja un posicionamiento vital, un modo de pensar y actuar la vida que no sigue necesariamente la moral fijada; de ahí que pueda considerarse socialmente *inmoral*, aunque ésta no sea su pretensión: ni ir en contra de la moral ni transgredir *per se*. Tampoco podría calificarse de *amoral*, en tanto que sí supone un *pris partie* desde una concepción ético-filosófica comprometida con la vida y, sobre todo, con el deseo y el amor. Los amores son equivocados, para algunxs sí para otrxs no. Lo importante –como en el film de Andrej Zulawski– es amar [*L'important c'est d'aimer*, 1975].

amores equivocados. Para cerrar este apartado, añadiré que este hecho podría constituir una explicación de la inclusión, a modo de clausura, de esa especie aparentemente extraña que es “Un cuento de Navidad”, que ya no aparecería tan ajena en tanto que desvelaría, desde la voz narrativa extra-homodiegética,⁴ un yo responsable de la voz (de la mirada, de la escucha, de la posición, de la actitud,...) de los cuentos antecedentes, puesta de manifiesto en una situación dispar al denominador común de lo narrado hasta ahora –no trata de amor y sexo, o no de la misma manera–, la revelación de un ser particular, muy resistente a la culpa, a todas las culpas, que firma así una suerte de testamento literario sobre la pasión de vivir y amar... con la escritura.

Contra la culpa y el mito adoctrinador del amor romántico

Los amores equivocados desarrollan un portentoso abanico de modos de cómo desarticular la culpa, en todas sus formas y manifestaciones; de cómo resistirse a los intentos de culpabilización, o de cómo asistir (con mayor o menor impasibilidad y/o aprovechamiento) a los abscesos de culpa ajena. Así, por ejemplo, en “La Venus de Willendorf” asistimos a una concienzuda disección por parte de la narradora a propósito de la culpa y sus demostraciones, desde una diferencia de clase social (la burguesía frente a la aristocracia), de género-sexo (los hombres frente a las mujeres), e incluso de religión (catolicismo frente a protestantismo). La cita es extensa pero merece indudablemente la pena porque da buena cuenta del tratamiento que recibe el motivo de la culpa al que acabo de aludir, así como de la voz narradora que he descrito con anterioridad y a la que me referiré más adelante, a modo de cierre:

¿Qué estado era este? Era el estado de sentimiento de culpa por amar, ser amada, gozar, hacer gozar a otra mujer. Algo muy femenino. Me pregunté si en la época de la Venus de Willendorf (tres mil años antes de Cristo) las mujeres no sabían sentir otra cosa, tampoco. Yo también he tenido mi sentimiento de culpa; pero fue cuando sentí que traicionaba los deseos de mi madre y, de eso, había pasado mucho agua bajo el puente. (Hermosa imagen a la que no puedo sustraerme: una gran cantidad de mujeres pasando bajo el puente, nadando, jugando en el agua.) [...]

El psicoanálisis y la psicología han hecho mucho daño a la pequeña burguesía. Mi amante pertenecía a esa clase mezquina, corrupta, hipócrita y cobarde. Siempre he preferido a la aristocracia: no conoce el sentimiento de culpa. Pero mi reserva de aristócratas estaba casi agotada. [...]

Los hombres suelen pagar con dinero sus fantasías eróticas. Quieren acostarse con Sharon Stone y van a un prostíbulo de lujo donde le proporcionan una réplica bastante aceptable.

Como no soy hombre sino una atractiva mujer de treinta y ocho años, pago con asistencia psicológica. Intento desculpabilizar a mis amantes de clase media, pero una sesión de psicoanálisis dura a lo sumo cuarenta y cinco minutos; las que yo brindo en cambio, suelen superar esos minutos. A veces duran tardes enteras. O días.

La Venus de Willendorf no parecía muy convencida de su inocencia. Había gozado mucho esa tarde, ahora tenía que pagar por ello. Súbitamente recordé que me había dicho que su hermano era cura. Sacerdote. Y ella, católica, aunque no practicante, que es una manera muy cómoda de serlo, Qué extraño. Las luteranas suelen ser más propensas al sentimiento de culpa que las católicas, porque éstas pueden confesarse, y ser absueltas, un buen mecanismo para desembarazarse de la culpa. En mis treinta y ocho años me había acostado con tres o cuatro católicas pero solo con una luterana. No por prejuicios, sino porque no conocía a más. (Peri Rossi 2015, 122-124)

Asociado a la culpa, otro *leitmotiv* que atraviesa el volumen es el del amor y su relación (¿equivoco?) con el deseo o, simplemente, el sexo. Si algún modelo de amor queda desarmado y deviene insostenible como tal es, sin lugar para la duda, el *amor romántico*. A pesar de ser el patrón amoroso más apuntalado desde los discursos hegemónicos, su presencia es minoritaria en la recopilación (aunque, como la del ciprés, su sombra es alargada), y podría decirse que deviene el más equivocado de todos los amores a juzgar por el relato que da título al volumen.

⁴ Remito al último apartado de este texto, intitulado “Posliminares”, donde abundo en esta cuestión. Como se argumentará, no se trata de una asunción identitaria identificadora: Peri Rossi gusta de *equivocar* a sus lectorxs, amorosamente, y juega a confundirse con sus personajes. Confiesa a Rubén Abella que le divierte imaginar las conjeturas de quien lee a propósito de hasta qué punto el cuento se basa o no en una experiencia de la autora (Abella 29).

En efecto, “Los amores equivocados” nos muestra que el amor romántico y sus atributos – entre ellos el libre albedrío o la idea de que el amor verdadero está predestinado y todo lo puede⁵ es eso, un cuento, y lo que importa en los cuentos es precisamente el relato. De todos los que conforman el libro, es de los pocos cuya trama abarca una historia extendida en el tiempo y en el espacio. La semilla del cuento surge en Montevideo, cuando una joven de diecinueve años pierde la virginidad con un hombre de treinta, antes de que él parta a Barcelona, con el fin de establecerse allá.

Le prometió que iría a buscarlo, aunque él se ríe de manera condescendiente: tenía treinta años y la suficiente experiencia como para saber que aquello que se dice en una noche de amor es tan apasionado como frágil, escrito en la marea del deseo. (Peri Rossi 2015, 29)

Sin embargo, dos meses después, se la encuentra en el Drugstore de Paseo de Gracia. Lo inusitado de la ocasión que pilla desprevenido al hombre no parece compartirlo la mujer.

–Sabía que te iba a encontrar –afirmó ella, con seguridad, ante su sorpresa. Nunca había tenido certezas. Interpretó el encuentro como una señal del azar, pero también, como una responsabilidad. ¿Cómo era posible que esta jovencita que se le había entregado tan espontáneamente una noche de amor en Montevideo hubiera cruzado el océano solo para buscarlo? ¿Qué clase de certidumbres –desconocidas por él– la animaban? ¿Era inocencia o una clase de sabiduría que nunca había alcanzado? (Peri Rossi 2015, 30)

Los elementos del relato están servidos. El amor *certero* del que ella da muestras equivoca *acertar* con *ser cierto*; confunde qué pertenece a un saber y qué a la inconsistencia de un discurso que invoca una predestinación de los amantes (la media naranja); y, lo que es peor, disuelve para el protagonista *equivocado* el trago de la culpa con el azucarillo de la responsabilidad, con varios *twists* de vanidad y autocomplacencia a partes iguales.

Le pareció que podía agradecerle todo ese amor y esa certeza sintiendo responsabilidad. La responsabilidad que su padre nunca había tenido, aunque hiciera con ella cosas que no hubiera hecho con su padre. ¿Acaso la responsabilidad no era un componente del amor? (Peri Rossi 2015, 32)

De este modo la pareja se establece en Barcelona; se casan, deciden no tener hijos, medran en sus trabajos (especialmente la protagonista),

[...] y durante todos esos años ella contaba a quienes quisieran oír y también a quienes no querían la historia de su gran amor: cómo se había enamorado de él, cómo lo había encontrado por azar, cómo consiguieron sobrevivir gracias a su trabajo en el Drugstore y los pequeños hurtos. La gente la escuchaba con sorpresa y admiración: eran oriundos, no habían viajado nunca, sus parejas eran convencionales, nadie había hecho nada extraordinario por amor. (Peri Rossi 2015, 32)

Ni siquiera cuando termina la dictadura militar regresan a Uruguay. Él le ha sido infiel en numerosas ocasiones, sin remordimientos, por tratarse de “ligues pasajeros”. En una ocasión se enamora insospechada y perdidamente de una francesa y pasa una semana inolvidable con ella en Llafranc.

Bogar, amar, olvidar, navegar le parecieron etapas del mismo viaje: ella le propuso abandonar a su mujer, vivir en París, tener un hijo, *compromis*, dijo ella, pero él, aturdido, rechazó la idea: (Peri Rossi 2015, 34)

La relación entre los protagonistas discurre como sigue:

No le dijo nada a su joven esposa, le pareció algo que debía mantener para sí mismo, pero la relación iba deteriorándose aunque él no sabía si a causa del paso inevitable del tiempo o por el deseo y el amor por la francesa que todavía lo asaltaba a veces y lo sumía en la melancolía. Pero tenía la conciencia tranquila: la inyección de vitalidad y de alegría que le dio su amor por la francesa estaba compensada por la sensación de que permaneciendo al lado de la mujer que siempre lo había amado pagaba la deuda contraída una noche ardiente, en Montevideo, y renovada en Barcelona. Él no iba a ser como su padre. (Peri Rossi 2015, 34)

Ya ha sido como su padre tratando de no ser como su padre. Él se centra en escribir una novela cuyo argumento nos resulta familiar y que tampoco da a leer a su mujer.

⁵ En “Un traje a medida”, Miguel Vagalume (2015) desgrana *el mito del amor romántico*, apoyándose en el Centre Dolors Piera de la Universitat de Lleida.

Peri Rossi cierra, magnífica e implacable, “Los amores equivocados” con una narración singulativa y una escena, durante una *soirée* que la pareja ofrece en su casa a un matrimonio portugués, amigo de la mujer. Entre los temas que surgen durante la velada están los fados (la invitada es cantante de este género) y Lisboa, la ciudad blanca, que a él le recuerda demasiado a Montevideo.

Sorprendentemente, su mujer dijo que a ella, en cambio, le atraía mucho Lisboa. Nunca habían estado juntos en esa ciudad, ni hablado de ella, o quizás él no prestó atención.

–[...] La primera vez que la vi –dijo ella– pensé seriamente quedarme a vivir en ella.

–¿Cuándo fue eso?–preguntó el invitado.

–Cuando me fui de Montevideo –respondió su mujer–. Era muy joven, entonces, tenía solo diecinueve años, y mucha sed de aventuras, de ver mundo. Necesitaba un pretexto para irme de la ciudad donde nací; estaba harta de mi familia, no me gustaba pensar que pasaría allí el resto de mi juventud. El barco tenía como destino Barcelona –agregó–, pero cuando repostó en Lisboa y tuve cinco horas para recorrer la ciudad, me gustó tanto que deseé quedarme allí.

–¿Por qué no se quedó?–preguntó, interesado, el productor.

–El billete tenía como destino Barcelona y mis maletas estaban en la bodega –explicó ella–. En realidad, una ciudad u otra me daba lo mismo, solo quería huir de Montevideo, que nunca me gustó. Son cosas que se pueden hacer cuando se es muy joven –se excusó–. No lo volvería a hacer, aunque si lo hiciera, me quedaría en Lisboa –dijo. (Peri Rossi 2015, 37-38)

La confesión hunde al protagonista que espera encontrarse a solas con ella para interrogarla; desubicado, desposeído, huérfano y, por descontado, desorientado al verse sin su punto de anclaje vital.

–No –insistió él–. Nunca me lo habías dicho, ni lo habías contado delante de mí –insistió él–. Siempre has dicho que viniste a Barcelona detrás de mí, por amor. (Peri Rossi 2015, 39)

Se siente defraudado: él se ha creído su propio cuento de amor que todo lo puede, en los cauces de una responsabilidad que es antídoto de la culpa y camufla la incapacidad de vivir. El protagonista trabaja en una editorial leyendo manuscritos y dirimiendo si merecen ser publicados. Su criterio profesional se ve ofendido por haber comulgado con las ruedas de molino de una ficción en forma de relato bien armado, la misma historia que él secretamente trata de dar forma de novela. La pregunta no puede no ser formulada:

–¿Por qué entonces, en público, siempre cuentas la historia del gran amor?–preguntó él, como si se tratara de una encuesta para conseguir trabajo.

–Porque es una buena historia –dijo ella–. Muy teatral, muy lírica, muy romántica, con la pérdida de mi virginidad, tu sentimiento de culpa, el trabajo en el Drugstore, los robos en el Corte Inglés. ¿Nunca has pensado en escribirla? Ganarías dinero. Los lectores en el fondo son muy ingenuos. Quieren leer historias que les hagan olvidar la mediocridad de su vida cotidiana, de la rutina. Si no la escribes tú, quizás la escriba yo. (Peri Rossi 2015, 39-40)

La respuesta inscribe para siempre la imposibilidad del retorno, condenado a *errar* retrospectivamente. Tan solo la novela, en la fase final de escritura, puede redimirle. Tal vez por ello, junto a los celos y al rencor, el protagonista se aferra a ella: la escribirá “Solo para que ella no la escriba, se dijo, rencoroso, y apagó la luz de su lado de la cama” (Peri Rossi 2015, 40).

El *excipit* es magnífico: hay un lado de la cama –dos lados exactamente– y ya no una cama para dos. El desencuentro es irreversible, con el derrumbe de la historia cae irrevocablemente el mundo en común. Lo que les unía era ese cuento iterativo que trataba de amor pero con el que se ponían en marcha los mecanismos y los valores socioculturales establecidos, gracias al motor de la credulidad y la ingenuidad de quien lo escucha e incluso, de quien lo vive.

Me remite al poema “Final”, de *Las replicantes*:

Nada más de-sol-ador
que sufrir por un pequeño amor,
no de los grandes.
(Peri Rossi 2016, 43)

La des/orientación de quien erra

Equivocarse no es exactamente *errar*; el primero estaría más cercano al *desacierto* mientras que el segundo se acomodaría más precisamente al *no acierto*. Pese a este matiz, la desorientación da muestras de acompañar a ambos: *errar* significa también vagar sin rumbo. A tenor de la colección de *amores equivocados* que recopila en este volumen Peri Rossi, éstos surgen muy a menudo a partir del encuentro mayormente fortuito de dos seres des/orientados que se re/orientan el uno con el otro (aunque sea para equivocarse), como acabamos de ver en el relato que da título al libro, a partir del motor del deseo amoroso-sexual (y sus equívocos y equivocaciones).

En su breve ensayo *Desire/Love*, Laurent Berlant da cuenta de la dimensión espacial del deseo:

[...] the attachments that desire engenders constantly reorganize the body into state(s) of “becoming”, which in turn radically reshape the body as an erotic zone, a zone of meaning, value, and power. [...] In this view desire attaches itself to forms that, in turn, have an impact on the desiring subject, reorganizing its self-relation, changing the form and the spaces of its desire. (Berlant 2012, 64-65)

Cabe añadir, además, que uso el término *orientación* con intención, en la línea en la que Sara Ahmed lo acuña en su magnífico ensayo *Queer Phenomenology. Orientation, objects, others*, publicado en 2006. Ahmed, una autora de indiscutible referencia en la teoría de las emociones, juega con la polisemia de la expresión *to be orientated*, una ambigüedad nada gratuita a su justo entender, ya que los usos entrecruzados señalan vías de pensar y analizar. En principio, *estar orientadx* implica cuestiones de relación entre un cuerpo y el espacio:

If we know where we are when we turn this way or that way, then we are orientated. We have our bearings. We know what to do to get to this place or to that place. To be orientated is also to be turned toward certain objects, those that help us to find our way. These are objects we recognize, so that when we face them we know which way we are facing. (Ahmed 2006, 1)

Son los denominados *puntos de anclaje*. Sin embargo, el término se usa igualmente en terrenos aparentemente dispares como es el de la *orientación sexual*. Subrayo lo de *aparentemente*, porque como se pregunta Ahmed:

What does it mean for sexuality to be lived as orientated? What difference does it make “what” or “who” we are orientated toward in the very direction of our desire? If orientation is a matter of how we reside in space, then sexual orientation might also be a matter of residence; of how we inhabit spaces as well as “who” or “what” we inhabit spaces with. (Ahmed 2006, 1)

Son esos *otros* del título de Ahmed que acompañan los *objetos* en la orientación o desorientación del *yo*. Esta tríada –que bien podría traducirse en el contexto textual-sexual como *yo/otrx/fetich*–⁶ atraviesa *Los amores equivocados*. El diálogo íntimo con el texto de Ahmed resultaría a todas luces enriquecedor, no obstante, no voy a tratar de *aplicar* al conjunto de cuentos de la escritora uruguaya el enfoque fenomenológico de intencionalidad emocional que la profesora británica teje con tanto acierto. Su planteamiento me brinda (y devuelve a) lo que en otros trabajos míos constituye un eje vertebrador: la centralidad de un cuerpo interfaz de *afectos* que actúa (y eso incluye *sentir y pensar*) y produce/recibe *efectos* en sus des/re/orientaciones.

[...] emotions are directed to what we come into contact with: they move us “toward” and “away” from such objects. So, we might fear an object that approaches us. The approach is not simply about the arrival of an object: it is also how we turn toward that object. The feeling of fear is directed toward that object, while it also apprehends the object in certain way, as being fearsome. The timing of this apprehension matters. For an object to make this impression is dependent on past histories, which surface as impressions of the skin. At the same time, emotions shape what bodies do in the present, or how they are moved by the objects they approach. (Ahmed 2006, 2)

El cuerpo (deseante/deseado) es la interfaz que afecta y es afectada, el lugar cognitivo dónde un *yo* construye el mundo, la frontera dónde se encuentran el adentro y el afuera, dónde se borran las lindes del *yo*, en la confusión –¿equivoco?– con la alteridad (lxs otrxs, los objetos). Y también los tiempos se confunden en ese cuerpo emocional, presente y pasado se entrelazan de forma indiscernible

⁶ El *objeto* puede leerse como *fetich* en tanto clave de la orientación del *yo*, puesto que en él se depositan las fantasías y, a modo de prótesis, él substituye algo perdido o ausente (una parte de un cuerpo, una experiencia de amor o de sexo, una clave de lectura...). El objeto-fetich-prótesis es la materialización de lo *revenante*, y de una condición *replicante*, por supuesto.

(lxs revenantes, lxs replicantes, los fetiches). Cualquier encuentro pone en marcha este funcionamiento corporal emocional y, en *Los amores equivocados*, ellos se convierten en los motores de los relatos. Los encuentros son de órdenes distintos. Podríamos distinguir entre aquellos que tienen lugar de forma no prevista y probablemente serán confluencias puntuales, más o menos fugaces, entre dos cuerpos emocionales, de aquellos otros encuentros que muestran ser (o querer ser) iterativos, que poco a poco confieren el *atrevzzo* de sus propios escenarios.

La mayoría se avendría al primer tipo. “Ironside” y “De noche, la lluvia” parten de una misma anécdota: alguien conduce un vehículo y recoge en el camino a una autostopista. La voz narrativa recurre, en ambas ocasiones, a una focalización interna variable en el dueto protagonista. La resolución será distinta: el camionero del relato inaugural del libro ya hemos visto como resuelve el dilema moral que le representa contribuir en convertir a una niña en prostituta; por su parte, para la mujer de treinta y ocho años que recoge a una joven de diecinueve en medio de una brutal tormenta, la coincidencia le deparará al menos la promesa de una velada más halagüeña (si es capaz de aceptar sin culpa la propuesta de la joven sentada a su lado, una vez ya ha sabido que su pareja no va a ir a pasar la noche con ella).

De pronto sintió un ardor y una alegría. Un ardor y una alegría. El ardor parecía en el cerebro, pero posiblemente estaba también en otras vísceras, en el hígado, en el corazón, en la vesícula biliar... y la alegría era la noche húmeda, la lluvia, los besos de la muchacha, mi madre me dijo que no hiciera nunca autostop, y a mí la mía me dijo que nunca recogiera a una vagabunda... Bonita palabra, fíjate, querida: vagar por el mundo, vagar el mundo. ¿Así que traduces? ¿A poetas también? No, la poesía no se puede traducir. Cómo que no. Marianne Faithfull dice “La soledad es triste”, pero esta noche ni tú ni yo estaremos solas, te lo prometo, me lo prometes, estaremos juntas. (Peri Rossi 2015, 68)⁷

El sexo, el afecto, contra la soledad, ¿y por qué no?

Ya me he referido al texto titulado, precisamente, “El encuentro”, en el que el narrador y su amigo, en orden inverso, acaban huyendo despavoridos ante *la mujer de su vida* (que es la misma o intercambiable para ambos). En efecto, este breve relato recoge dos de los encuentros más fugaces de todo el volumen, sin que haya visos de que se repitan otra vez (los encuentros, porque ya se ha visto que la mujer de la vida sí). Todo parece apuntar a que tampoco habrá bis para los protagonistas de “Todo iba bien”. El verbo *ir* se conjuga en pretérito imperfecto en el título puesto que la historia narrada, como ya se apuntó más arriba, es la de cómo se tuerce una primera cita sexual entre un hombre y una mujer cuando la palabra *puta* convoca en cada unx recuerdos y fantasías que no casan con las del otro/de la otra.

No se trata de dos desconocidxs en su primer encuentro en el caso de “Un maldito pelo”, sin embargo va a ser con toda probabilidad el último, puesto que de nuevo en la narración se desarticula la posibilidad de repetir con otra cita, esta vez por cuestiones aparentemente físico-mecánicas: en el transcurso de un cunnilingus, el protagonista masculino está a punto de sucumbir ahogado por un pelo púbico (casi) letal de su amante Claudia. La situación, referida con dilación de angustia ascendente por la voz narradora, desemboca en que él termina por morder a la mujer, por lo que ella saca la siguiente conclusión (en todos los sentidos de la palabra):

—¿El próximo jueves? —preguntó él para fijar la cita.

—No, querido —dijo ella—. Me gustaría conservar mi clitoris y no ser infibulada por un macho apasionado.

Cuando Claudia se fue, se lavó los dientes.

En la pila blanca del lavabo, un vello negro, levemente ondulado, flotaba, como un pez en el agua. (Peri Rossi 2015, 87)⁸

⁷ El uso del discurso indirecto libre subraya la proximidad de ambas mujeres, su fusión y confusión; así como no es gratuito que sea Marianne Faithfull quien cante, llenando de fe y confianza plena —como su apellido indica— el encuentro de esa noche desafecta.

⁸ Hay otro relato en torno a un vello púbico que se debe a la pluma de la escritora de origen argentino, afincada en Barcelona desde hace años, Flavia Company, intitulado precisamente “El pelo” y recogido en el volumen *Con la saga al cuello* (2009). Véase Torras (2009). Nora

Justo el movimiento contrario dibuja el relato que le sigue en *Los amores equivocados*: un primer encuentro sexual entre una alumna de los primeros cursos de universidad (Estefanía, de 18 años) y una profesora de mediana edad (46 años), que se aventuraba puntual, transitorio y contingente (al menos para la mujer madura, quien está emparejada con Elvira), y que pasa a convertirse en algo cercano al asedio cuando la joven e inodora amante se muestra muy resuelta a tomar posesión oficial del cargo:

De pronto se dio cuenta de que se le hacía tarde. Iba a perder la clase de las cuatro, y hoy no quería faltar.

—Tengo que irme, Estefanía, se me ha hecho tarde. Discúlpame, pago en la caja y me marcho. Lo siento.

—Lo sé —dijo ella—. Me quedo a tomar un postre. Te espero en tu casa, a la noche —respondió.

—¿Qué has dicho? —gritó ella asombrada.

—No te preocupes —respondió—. Ya cogí la llave que había al lado de Apollinaire, la que tenías en la estantería. En cuanto a Elvira, descuida. Pillé su número de tu móvil, mientras te vestías. Yo la llamo esta tarde y se lo cuento todo. (Peri Rossi 2015, 108-109)

El cuento se titula “La escala de Lota”, en referencia a la relación que la poeta norteamericana Elizabeth Bishop mantuvo con la arquitecta brasileña Lota de Macedo Soares;⁹ por lo que el nombre propio del título del relato es, de hecho, un nombre ajeno que invoca en el transcurso de los acontecimientos la profesora universitaria, sin compartirla con su joven amante,¹⁰ con quien la separa el abismo de un mundo entero, patente en los ritos que acompañan su intercambio sexual:

Intentó murmurar algo (“me gustas cuando callas”: una redundancia, tratándose de la chica) pero ella volvió un momento el rostro, insatisfecha, y le dijo, en voz baja: “Si hablas no me puedo concentrar”, y esa frase la sorprendió más aún. O sea, debía concentrarse. ¿En qué? ¿Amarse no era la máxima concentración? ¿Los cuerpos no eran, en definitiva, el lugar de toda concentración? (Peri Rossi 2015, 96)

Una atención distinta merecen los encuentros de “Confesiones de escritores” y “Ne me quitte pas”, donde opera estructuralmente la triangulación (como parece que operaba secretamente en los propósitos de Estefanía). El primero se ubica en el transcurso de una rueda de prensa que ofrece un escritor al lado de su agente literaria. Focalizando internamente en ambos, el texto da cuenta de los juegos de seducción entre el creador y una periodista, esos escarceos públicos (que excitan precisamente por eso, porque tienen lugar públicamente) previos al sexo, que se ven favorecidos —parece— por la erótica que acompaña al ser escritor:

“Hay que ver la facilidad que tiene para ligar”, pensó la agente, con envidia. No se lo explicaba. Ella lo conocía bien. Era flaco, feo, hipocondríaco, estaba lleno de manías y vestía como un adolescente de instituto. Como David Foster Wallace, que se había ahorcado vestido con el mismo chándal que los estudiantes a los que daba clases en la universidad ¿Tendría algún significado eso?

Seguramente ligaba por su manera de hablar. ¿Qué ha dicho acerca de la realidad?

Ah sí, había dicho que huía de ella escribiendo. (Peri Rossi 2015, 115-116)

Sin embargo, los feudos de una agente literaria no son ajenos a la erótica del poder: nuestra protagonista “elegirá” a un joven periodista muy interesado (en todos los sentidos del término) y un tanto desorientado, que hábilmente reconducirá hacia su cama.

—Tengo una habitación reservada en el hotel Club de Roma —agregó—. Es para los escritores visitantes, pero podríamos hacer una excepción...

—De acuerdo —dijo él—. Solo tengo que hacer un par de llamadas y quedo libre —dijo, y cogió el móvil del bolsillo de su chaqueta.

Almada (2012) ha propuesto una lectura cruzada de ambas escritoras. Cabría plantearse una antología de relatos protagonizados por pelos, a poder ser públicos, que una vez desprendidos del cuerpo que habitaban protagonizan sorprendentes e inesperadas aventuras. O venganzas.

⁹ Esta relación fue relatada, en forma de novela, por Carmen L. Oliveira en 1995, publicada en portugués en 2002 y traducida al español en 2009: *Flores raras y banalísimas. La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares*.

¹⁰ “Era así, las sensibilidades variaban de una persona a otra, y la primera vez había que descubrir de qué se trataba. Ella la llamaba la escala Lota, que era el nombre de una brasileña que se había enamorado de Elizabeth Bishop y consiguió hacerla feliz durante algunos años” (Peri Rossi 2015, 92).

Ella hizo lo mismo con su móvil. Hablaban uno frente a otro, pero sin escucharse; arreglaban sus asuntos, fueran laborales o personales.

Él terminó primero; seguramente ella era una mujer más ocupada.

Justo cuando el ascensor dorado del hotel Club de Roma llegó a la planta baja se encontraron. El autor iba con la periodista madura. La agente, con el joven escritor inédito. Como si hubieran llegado a un acuerdo, no se saludaron. (Peri Rossi 2015, 118)

El cuento me parece interesante porque los encuentros sexuales fugaces suceden como una especie de muletas para la relación entre el escritor y la agente, quienes no obstante y forzosamente mantienen una relación íntima, aunque no sexual.

La intimidad deviene, a la luz de la teoría de las emociones, otro de los conceptos claves desde los que se puede recorrer *Los amores equivocados*. En esta línea, los trabajos de Lauren Berlant, especialmente *Intimacy* (2000), resultan muy oportunos, en tanto que además la intimidad es también un concepto relacional especial que se establece espacialmente en vinculación con los objetos y los sujetos hacia los que nos orientamos. Como observa Berlant:

To intimate is to communicate with the sparsest of signs and gestures, and at its root intimacy has the quality of eloquence and brevity. But intimacy also involves an aspiration for a narrative about something shared, a story about both oneself and others that will turn out in a particular way. Usually, this story is set within zones of familiarity and comfort: friendship, the couple, and the family form, animated by expressive and emancipating kinds of love. (Berlant 2000, 1)

La economía comunicativa que construye la narrativa de la intimidad viene acompañada a menudo del silencio elocuente. Es también desde el silencio y la triangulación que se desarrolla el relato “Ne me quitte pas”, en el que seguimos una sesión de análisis que mantiene un psicólogo de cuarenta y tres años con un paciente masculino que no consigue recordar el rostro de la que fue su amante y por la que confiesa sentirse enamorado. La desvinculación entre ambos hombres, como exige la profesión y la profesionalidad del analista, se ve contrapunteada por los pensamientos de éste a propósito de Javier, su joven amante de diecisiete años. Peri Rossi, a través de la voz narradora, sostiene magistralmente el entrecruzamiento tácito de ambas situaciones-pensamientos y convierte el texto en una reflexión sobre el recuerdo, el olvido, el abandono y la pérdida. Igor Caruso es una de las claves;¹¹ otra, por supuesto, el clásico de Jacques Brel.

Igor Caruso había observado también que quien abandona a la persona a la que ama se siente muchas veces abandonado. Quizás abandona porque alguna vez tuvo el temor de que lo abandonaran, o porque presiente que va a ser abandonado, o porque se cansó de temer.

Javier le decía: “No voy a dejarte nunca, nunca”, con la firmeza que solo se puede tener a esa edad. Y él sonreía con una tristeza imperceptible para el muchacho. (Peri Rossi 2015, 71-72)

Por último, habiendo comentado pormenorizadamente el relato “Los amores equivocados” en el apartado anterior, antes de concluir el presente, queda hacer referencia a dos cuentos anteriormente citados, por la elección de una voz narrativa extra-homodiegética: “La Venus de Willendorf” y “Un cuento de Navidad”.

Como ya se apuntó, el primero en un escenario de posrelación sexual, durante una de las citas habituales entre dos mujeres amantes (la narradora y Carmina), en un momento en que el conocimiento mutuo fruto de los encuentros iterativos permite desatar las fantasías y los fetiches, con premeditación y alevosía: ahí están el afiche de la Venus de Willendorf y el tapado de visón. Cabe añadir también que, desde la perspectiva del análisis del encuentro de dos cuerpos re/desorientados como leitmotiv que recorre el volumen, el relato que lo concluye –“Un cuento de Navidad”– vuelve a irrumpir en escena desde el extrañamiento, dado que en él se hace patente más bien un desencuentro vital al hilo de una conversación telefónica con su hermana. Y justamente por la extrañeza que imprime en el volumen, por

¹¹ Hay una referencia explícita al ensayo *La separación de los amantes*, que apareció en traducción española de Armando Suárez y Rosa Tanco, en 1969, un año después de la publicación del texto origen en alemán.

motivos distintos, este es un relato liminar y clave, por lo que voy a cometer la osadía de centrar en él, tal vez paradójicamente, la conclusión inconclusa que va a dar en el punto final de estas páginas.

Posliminares: la apertura del cierre o el legado de Peri Rossi

De nuevo la (¿misma?) pregunta: ¿por qué “Un cuento de Navidad” al final de *Los amores equivocados*? ¿Cómo se relaciona con el resto de los cuentos? ¿Cómo puede interpretarse su particularidad, su diferencia y su diferimiento? ¿A dónde nos lleva o qué nos señala (si es que algo señala) a modo de conclusión del libro?

Plantearse estas cuestiones esté, tal vez, fuera de lugar; puesto que en ningún momento este libro de relatos evidencia de forma explícita querer establecer nexos entre las piezas que lo conforman. Los cuentos están escritos en momentos distintos y se leen independientemente; no hay entrecruzamiento de personajes, y el título del libro proviene de uno de las narraciones: a pesar de no intitularse *Los amores equivocados y otros relatos* (no suelen juzgarse oportunos este tipo de títulos, desde el punto de vista de la promoción editorial) quien lee el conjunto no recibe pistas explícitas a propósito del alcance del sintagma; o, dicho de otro modo, que *tan otros* son los amores de los otros cuentos en cuanto a la equivocación del que le da título. Por todo ello (y por otras cuestiones que me callo), tal vez sería más prudente no escribir las páginas que siguen aunque, como es evidente, lo voy a hacer y ruego que se excuse mi desacierto, que sin duda se deberá a un amor equivocado a la literatura en general y muy especialmente a la de Peri Rossi.

En tanto que autora implícita de *Los amores equivocados*,¹² Peri Rossi es una escritora de larguísimo recorrido e infinidad de intertextos. Se trata, además, de una narradora que ha practicado con asiduidad a lo largo de su vida el género de la poesía. Tengo para mí que alguien poeta es siempre y ante todo poeta,¹³ que en el conjunto de su escritura ama la palabra precisa y la justeza del decir; en el texto poético no puede faltar ni sobrar nada: una economía que rige también el relato.

Los cuentos de *Los amores equivocados* son muy carnales pero retóricamente descarnados. Las descripciones más prolijas suelen ocuparse de las prácticas sexuales, mientras que la acción avanza mediante párrafos sumariales, donde las palabras son elegidas minuciosamente (limitándose a los adjetivos necesarios), que se entrecruzan con escenas dialogadas. En los paratextos que han acompañado la aparición del libro, fundamentalmente en las entrevistas que ha ofrecido para los medios, la escritora de Montevideo apunta al tema compartido del volumen. Así, en las páginas de *El Mundo*, le cuenta a Matías Néspolo: “Amar nunca es equivocado, es la expresión máxima de nuestro yo, no de nuestro ego. El que ama vive la mayor intensidad emocional, sentimental y sensorial, por eso los cobardes y los egoístas no aman” (Néspolo 2015).

“Los amores cobardes no llegan a amores, ni a historias, se quedan ahí. Ni el recuerdo los puede salvar. Ni el mejor orador, conjugar”, canta el cubano Silvio Rodríguez en *Una mujer con sombrero*. Peri Rossi lo había señalado ya en *El País*: “Lo acertado es amar. Amar para mí es la dimensión más profunda de nuestro ser” (Villamor 2015). Los amores, pues, pueden ser equivocados, pero amar no lo

¹² Tal vez por ello, a estas alturas, me atreva a contravenir ciertos enfoques teóricos para indagar sobre su presencia/ausencia en mi texto. Siguiendo la definición de Wayne Booth y sus posteriores derivaciones y aplicaciones narratológicas, el *autor implícito* vendría a ser la idea de autor que se deriva de la lectura de un texto, y/o del conjunto de la obra de este autor. Es por lo tanto, en el caso de Peri Rossi, un concepto que bebe de *Los amores equivocados* pero no solamente de este libro y que, de hecho, conecta este volumen con el resto de la obra de la escritora uruguayaya así como con las escenografías autorales que acompañan y conforman la firma textual y corporal *Cristina Peri Rossi* (entrevistas, fotografías, paratextos varios...).

¹³ Habitualmente, además, son autorxs que me siguen atrayendo más en su labor poética: me sucede con Peri Rossi y con Carlos Barral, por ejemplo. Otras veces me ha sucedido que un narrador excelente me sorprende como poeta mediocre: este es el caso para mí de Silvina Ocampo, cuyos relatos son, a mi juicio, magníficos y su poesía, en cambio, se me reveló como previsible y acomodada. La menor de las hermanas Ocampo, en contraste con la magna obra testimonial de Victoria, es no obstante autora de una de las autobiografías más poéticas (y si se quiere más *queers/cuir* *avant la lettre*) que he leído jamás: *Inveniones del recuerdo*. Remito a Torras (2007).

es. Además, ¿equivocados para quién? En diciembre de 2015, Peri Rossi da pistas sobre el hilo conductor: “Lo que la sociedad convencional considera amores equivocados” (Villamor 2015), algo que ya había referido en noviembre del mismo año a Matías Néspolo, como éste recoge en *El Mundo: Los amores equivocados* comprende amores asimétricos socialmente inaceptados. Sin embargo –y es fundamental–, la mirada con la que Peri Rossi hilvana este collar de perlas amoroso-sexuales contra la norma no es la de la denuncia sino, sobre todo, la de la celebración sin ninguna carga de culpa: “Mi objetivo era atrapar el momento de una fascinación, de una seducción inesperada, imprevisible, con ese componente mágico e irracional del enamoramiento, que se cree recíproco y las revelaciones y los equívocos que se producen”, afirma (Néspolo 2015).

En un artículo de prensa, aparecido en *El Periódico de Barcelona* el 2 de julio de 1989, Peri Rossi se preguntaba “Qué pasa con el amor” y la por entonces recién autora de la novela *Solitario de amor* ya apostaba por una concepción parecida:

El deseo es un enigma al que damos distintas respuestas a lo largo de la vida, con la esperanza de que alguna vez esa respuesta sea definitiva, alarmados y sorprendidos cada vez que el deseo traiciona nuestro pensamiento, nuestra coherencia. Es, a pesar de todo, la única manera de estar vivos: deseando. (Peri Rossi 2005, 388)

La apuesta por la fascinación y la fantasía acompaña tanto la poética del amor-deseo como el deseo-amor a la escritura. Un credo como el siguiente: “Creo en la fascinación de lo insólito, de lo inesperado, de aquello que no pasa ni por la conveniencia ni por la razón” (en Néspolo 2015), que la autora confiesa que abraza tanto la escritura como su vida. Como ha ocurrido en muchas ocasiones a lo largo de su carrera artística, la pregunta a propósito del contenido autobiográfico no tarda en llegar, a lo que una experta y no por ello menos irónica Peri Rossi responde:

Suscribo la frase de Flaubert, todo lo que imagino es de Cristina Peri Rossi y a veces la imaginación tiene tanta intensidad o más que lo vivido. Me divierte pensar en la curiosidad de los lectores, tratando de saber cuándo partí de mis propias experiencias y cuándo no. (Néspolo 2015)

El empeño por la libertad, la fantasía y la imaginación vitales y creativas (si es que es posible distinguir vivir y crear cuando se lleva una vida entera escribiendo) y, en este sentido, *Los amores equivocados* (2015) y el poemario *Las replicantes* (2016) constituyen el legado más reciente, tal vez también más autoconsciente, de Peri Rossi, que –por supuesto– no nos ofrece instrucciones ni consejos, sino que con la literatura (más que no desde ella) nos invita a vivir-amar-escribir-leer sin culpa y sin miedo, lejos de las normas restrictivas y de los lugares comunes. Como la voz poética de “El amor es cursi II”:

Aquel eminente psicoanalista
Me había invitado a cenar a su casa
Junto a otras personas ilustres
–arquitectos, nuevos ricos y gente así–

a los postres los comensales le pidieron que hablara
un poco del amor

–había predominio de mujeres: de lo contrario,
los hombres le hubieran pedido que hablara de dinero–

el psicoanalista habló del amor
dijo que el amor neurótico busca la identificación
dos en uno
un solo ser en dos cuerpos
que el amor neurótico busca la simbiosis
borrar las diferencias no respetar las identidades

fue el momento en que me di cuenta
de que si el psicoanalista tenía razón

toda mi vida había estado equivocada
quizás yo seguía siendo una niña de pecho
que buscaba a tías a su madre en una noche oscura

sin luna

y posiblemente todo lo que había escrito hasta entonces
poemas, novelas, relatos
también estaba equivocado

Pero cuando entró su esposa
–hacía treinta años que estaban casados–

y la miró con desprecio no exento de condescendencia
pensé si este es el amor no neurótico
mejor me voy a casa a escuchar Chopin por Rubinstein
que hace llorar a las almas sensibles
de Twitter

Y me tomo dos whiskys y un diazepam diez
que es mi biberón nocturno
la teta que chupo antes de dormir
o de morir, lo mismo da porque ambos
–morir, dormir– están tan identificados y son tan simbióticos
como el amor que me gustaría sintieras por mí
como el amor que siento por ti.
(Peri Rossi 2016, 34-35)

No puedo desarrollar aquí un estudio comparativo de la voz lírica y la voz narrativa de los dos (por el momento) últimos libros publicados de la escritora uruguaya. Un análisis en esta dirección resultaría a todas luces enriquecedor, en aras de dibujar un lugar enunciativo ambiguo que, en el caso que nos ocupa, hilvana el perfil enunciativo de voces narrativas y miradas focalizadoras en los textos. Hay algo compartido en todos esos lugares, el dibujo de un modo de entender la escritura y la vida, un filtro amplificador que –generoso, lúcido, cómplice, irónico, mordaz– nos hace más sabios tras el viaje de la lectura.

El relato undécimo, que clausura la recopilación de *Los amores equivocados*, como ya se ha apuntado antes, recoge una conversación telefónica entre dos hermanas antes de Navidad, a propósito de la relación y el cuidado de la madre, sobre todo cuando ambas supuestamente hayan fallecido. “Un cuento de Navidad” emerge, pues, al final, y contribuye poderosamente a acercar la figura de la autora implícita Cristina Peri Rossi al último relato y, por contagio de la mirada compartida, al conjunto de todos ellos. Esto ocurre a través de varios mecanismos de los que voy a destacar tres.

En primer lugar, por el *contenido* del cuento, por el que se pueden establecer paralelismos no solamente con el lugar de enunciación del libro sino concretamente con datos biográficos de la autora *real*.¹⁴ La protagonista es una *semblable* de Cristina Peri Rossi. Sabemos además que, lamentablemente, la hermana de la autora murió hace cinco años, en junio de 2011, y la madre de ambas –Julieta Rossi– en agosto de 2015. No es esa la única coincidencia, sirva como botón de muestra de lo que bien puede constituir un homenaje literario al amor equivocado de hermanas. Pero no es ese el único amor del texto.

En segundo lugar, cabe apelar a un intertexto: el relato “Primer amor”,¹⁵ publicado hace veinte años en *Madres e hijas*, la antología a cargo de Laura Freixas. La relación con la madre como primer amor, desarrollada en este relato, subraya y acentúa la legitimidad de la presencia de “Un cuento de Navidad” dentro de *Los amores equivocados* (recordemos que son socialmente equivocados). En ese cuento, aparece en escena la hermana:

¹⁴ El sintagma “autora real” no discurre disociado de la ficción. Este planteamiento no se ha hecho explícito desde un enfoque teórico pero atraviesa la lectura que propongo de *Los amores equivocados* por completo.

¹⁵ Quiero agradecer a Nora Almada que me remitiera a este texto durante una hermosa velada. Y su paciencia, después, cuando le mandé una primera versión de este capítulo y ella lo leyó en tránsito, entre Barcelona, Bilbao y su Buenos Aires natal.

Miré, con curiosidad, hacia el interior de la cuna. Observé atentamente. No tenía prejuicios, pero tampoco estaba dispuesta a entusiasmarme por algo que no valiera la pena. La beba balbuceó algunos sonidos ininteligibles. Era lo peor que podía hacer ante alguien que amaba el lenguaje como yo. Elevé la cabeza significativamente hacia mi madre, y le pregunté (o casi afirmé):

—¿No habla?

—No —respondió mi madre.

Continué la observación. La beba estaba en posición horizontal, en la cuna, y sus piernas eran cortas y muy delgadas: con esas piernas, difícilmente podría correr a mi lado.

—¿No camina? —volví a preguntar.

—No —respondió mi madre.

La cosa parecía bastante desalentadora. Eché una última mirada hacia ese bulto informe en la cuna, y con una voz ya desesperanzada, hice la última pregunta:

—¿No sabe jugar?

Mi madre, que había aceptado con paciencia mi minuciosa observación, contestó:

—No. No sabe jugar. Es muy pequeña, todavía.

—Entonces, no me interesa —concluí, sin piedad, y me fui a realizar las numerosas tareas que me esperaban en el jardín y en la vida. (Peri Rossi 1996, 154-155)

Y aparece, por supuesto, el amor sostenido hacia la madre. Así concluye “Primer amor”.

De modo que seguí amando a mi madre, aunque abandoné el proyecto de casarme con ella. También descubrí que podía continuar amándola y amar a otras personas, al mismo tiempo. Ella no siempre lo entendía bien. A veces, cuando la visitaba (ya había enviudado y mi hermana se había casado), insistía en el viejo proyecto de vivir juntas. Yo me defendía diciéndole que estaba enamorada de otra persona.

Ella bajaba la cabeza, con cierta desilusión, y decía: —Los enamoramientos son pasajeros.

Es completamente cierto. A lo largo de la vida, he tenido muchos amores intensos, apasionados. Después de un tiempo, cuando volvemos a vernos, no somos capaces de tomarnos un café. En cambio, cuando vuelvo a ver a mi madre, la alegría y la ternura son las mismas. Tomamos café, reímos, paseamos, leemos juntas y escuchamos música. No sólo he crecido lo suficiente como para alcanzarla, sino que, a veces, yo soy la madre y ella es la hija. Ha sido nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres. (Peri Rossi 1996, 163-164)

En tercer lugar, quiero referirme a un paratexto de esta misma edición de *Los amores equivocados*, por la editorial Cálamo-Menos Cuarto, en la colección “reloj de arena”, dirigida por Fernando Valls. Se trata de la portada: en ella aparece un fragmento de la obra *Telephone Booths* (1967), del artista norteamericano Richard Estes, que puede verse en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.¹⁶ Como destaca Paloma Alarcó en la ficha de la obra en la web del museo, sorprende en ella la presencia de personas, puesto que Estes suele gustar de paisajes urbanos desiertos en sus composiciones. No obstante, de esas personas conocemos poco y reconocemos menos: aparecen fragmentadas, absorbidas por el paisaje que no contemplan (puesto que le dan la espalda) pero que se les imprime en el cuerpo por gracia del reflejo del cristal y del metal de las cabinas telefónicas

Gracias a la etiqueta de multitud metropolitana, estas personas han sido reducidas a meros significantes adheridos a unas cabinas telefónicas; como *bytes* de un ordenador o golpes de una máquina de escribir, ocupan su lugar y dan información. La vacuidad de esta información contrasta con la riqueza visual que el pintor ha impartido sin escatimar esfuerzos, construyendo una ironía artística profundamente tierna. (Updike, citado en Alarcó, s.f., s.p.)

Podría concluirse que la poética de *Los amores equivocados* es, en efecto, muy parecida. Cada cuento, una cabina donde acontece una vida (no vacua, pero singularmente común), a través sobre todo del diálogo y que, sin embargo, no vamos a poder conocer en toda su dimensión; cada relato es un fragmento inconcluso pero autónomo, que cobra importancia en el conjunto sobre todo por aquello

¹⁶ Se trata de una obra muy apreciada por la autora. La cabina telefónica aparece referida en un poema sobre el exilio: “*Cabina telefónica 1975* / El exilio es tener un franco en el bolsillo / y que el teléfono se trague la moneda / y no la suelte / —ni moneda, ni llamada— / en el exacto momento en que nos damos cuenta / de que la cabina no funciona” (Véase Aventín Fontana (2011, 52-53).

que lo contempla sin ser visto: esa mirada que ensarta los relatos a través de un modo de ver y de narrar; de pensar y sentir; de no juzgar; de ironizar; una mirada que en definitiva nos remite a la autora implícita, que rubrica, con esta sutil presencia, el legado de amor de Cristina Peri Rossi: su magnífica literatura.

Obras citadas

Abella, Rubén (2015) “Un libro sorprendente, donde parece que la literatura y la vida se juntan”. *Qué leer*, octubre (2015): 29.

<http://www.rubenabella.net/wp-content/uploads/2013/03/Los-amores-equivocados-de-Cristina-Peri-Rossi-Resen%CC%83a.pdf>

Ahmed, Sara (2006), *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham and London, Duke University Press.

Alarcó, Paloma (s.f.) *Colección Thyssen-Bornemisza*

http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/382

Almada, Nora (2011), “Vides lesbianes. L’espai propi i compartit sota la mirada del sistema”, en Meri Torras (ed.), *Accions i reinencions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*, Barcelona, Ediuoc, 121-131.

Aventín Fontana, Alejandra M^a (2011), “Algunas notas para el exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi”, *Revista de Filología Románica*, Anejo VII, 45-54.

Berlant, Laurent (2000), *Intimacy*, Chicago, The University of Chicago Press.

Berlant, Laurent (2012), *Desire/Love*, Brooklyn, NY, Punctum books.

Greco, Monica & Paul Stenner (2008), *Emotions. A Social Science Reader*, London, Routledge.

Greg, Melissa & Gregory J. Seighworth (2010) *The Affect Theory Reader*, Durham & London, Duke University Press.

Néspolo, Matías (2015) “Cristina Peri Rossi disecciona la pasión amorosa en relatos reunidos en *Los amores equivocados*”.

<http://www.elmundo.es/cultura/2015/11/13/56453eacca4741c1648b4663.html>

Oliveira, Carmen L. (2009), *Flores raras y banalísimas. La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares*, trad. de Ángel Alonso, Barcelona-México, Vaso Roto ediciones.

Peri Rossi, Cristina (1996) “Primer amor”, en Laura Freixas (ed.) *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.

—. (2003) *Estado de exilio*, Madrid, Visor.

—. (2005) *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, Mercedes Rowinsky-Geurts (comp.), México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Peri Rossi, Cristina (2015) *Los amores equivocados*, Palencia, Menos Cuarto-Cálamo.

—. (2016) *Las replicantes*, Palencia, Cálamo.

Torras, Meri (2007) “La invención de quien en verdad fui. Propuestas de lectura de la autografía de Silvina Ocampo”, en Gloria Hintze y María Antonia Zandanel (eds.), *Género y memoria en América Latina*, Mendoza, Editorial Qellqasqa.

Torras, Meri (2009), “Materias sex/textuales. Deseo, cuerpo y escritura en la obra narrativa de Flavia Company”, en Elina Norandi (coord.), *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, Madrid, Egales, 97-113.

Torras, Meri (2016), “Cuando el cuerpo de la autora traza la poética emocional del corpus. *Un ojo de cristal*, de Miren Agur Meabe” [en prensa]

Vagalume, Miguel (2015) “Un traje a medida”, en VV. AA. *(h)amor*, Madrid, editorial Continta me tienes, 15-40.

Villamor, Néstor (2015) “Cristina Peri Rossi dibuja las relaciones fallidas en 11 relatos”
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448274358_660146.html