

Prof. DIOGENES FAJARDO V.
Literato
Universidad Nacional de Colombia

¿ADICTO A ELLA PERO SOLITARIO DE AMOR?

*“C’è un libro che ti fascina,
e non ti senti di vivere.”**



RHYNCHOSIA Lour.
R. phaseoloides DC.
Leguminosae
Zonas cálidas y tropicales
de ambos hemisferios

El premio nobel de literatura del año de 1981, el escritor búlgaro Elías Canetti, inicia su novela *Auto de fe* con un diálogo extraordinario:

- ¿Qué haces aquí muchacho?
- Nada
- Entonces, ¿por qué te quedas parado?
- Porque...
- ¿Sabes leer?
- Pues sí.
- ¿Cuántos años tienes?
- Nueve cumplidos.
- ¿Qué preferirías un chocolate o un libro?
- Un libro.

El lector de la obra de Canetti tendrá que decidir si se trata de un hábito de lectura, una afición por los libros, de una pasión extraordinaria por el mundo que le revelan los signos escritos o, simplemente, una adicción a los libros. Si junto a este relato colocamos otro, titulado “Felicidad clandestina” de la escritora brasilera Clarice Lispector, constatamos fácilmente que también allí un libro va a ser el objeto de la pasión de la estudiante/narradora. Ella, después de muchas penalidades, consigue prestado el ansiado libro “para quedarse a vivir con él, para comer, para dormir con él”. La oración con la cual concluye el relato no puede ser más reveladora: “Ya no era una niña con un libro: era una mujer con su amante”¹.

La literatura, particularmente por medio de la narrativa, ejemplifica profusamente la presencia de afición, pasión, adicción, cos-

* De una canción de Tina Turner citada por Carlos Fuentes en su novela *Diana o la cazadora solitaria*. México: Alfaguara, 1994.

¹. Clarice Lispector. *Felicidad clandestina*. Barcelona: Grijalbo, 1988:11.

tumbre, vicio, etc. Como es fácil de comprender, todos estos términos pertenecen a un mismo campo semántico en donde establecer los límites y fronteras entre cada uno de ellos es supremamente difícil, aunque –como se sabe– no existen los sinónimos perfectos. El matiz moral, físico, psicológico permiten dar rasgos distintivos pero no separaciones absolutas.

Por otra parte, valdría más la pena señalar los rasgos comunes que les permiten configurar un campo semántico. Todos estos conceptos, por ejemplo, están relacionados con i) la conducta de un sujeto que ii) adopta una actitud de cierta pasividad; por lo tanto, iii) genera siempre un tipo de dependencia de parte de otro sujeto u objeto; por la cual –en cierto sentido– iv) se llega a la autoliquidación o la escisión del “yo”.

En el mundo de la literatura, se podría encontrar la afición, la pasión y la adicción en dos sentidos. En el primero se trataría de ver como la escritura artística o la lectura estética en sí mismas implican la creación de esos efectos en el escritor o en el lector. En el segundo, aparecen como parte de la temática elaborada por la literatura.

Respecto a la primera perspectiva se encuentra una gradación y una intensidad que permiten caracterizar cada uno de esos efectos. Afición por la literatura es llenar algunos espacios del acontecer vital con un destello inusitado con el cual se aspira a preguntar, a buscar un sentido estético para ese acontecer. El hombre se aficiona a esa luminosidad, va frecuentando sus vistas a ese espacio de lo posible y empieza a separarse de su propia cotidianidad. Cada vez se entiende más con las grandes creaciones estéticas, lee y lee, respira a plenitud entre los libros, y hasta puede llegar a dejar testimonio escrito de su experiencia. Pero este aficionado puede aún desprenderse sin trauma de la literatura para reubicarse y comunicarse con este mundo, considerado como real.

Pero hay una instancia más profunda de esta relación del sujeto con la literatura. El espacio creado por el aficionado se va dilatando hasta convertirse en una necesidad, una adicción. Prácticamente, ya es imposible dejar de comunicarse con el universo literario, como si allí se encontrara el gran paliativo, la anestesia general que evita sentir los rigores de lo cotidiano. La literatura le sirve para distanciarse de este mundo con el cual mantiene una relación traumática.

Sin embargo, el último escalón para llegar a la profundidad es la pasión. Apasionarse por la literatura es establecer una profunda relación amorosa con ella. En la pasión se vive la creación literaria desde sus orígenes o motivos. Tanto la lectura como la escritura se convierten en herramientas para la construcción de lo que los surrealistas denominaron “otra realidad”, la

verdadera realidad; y entonces deciden morar allí en el mundo posible, creyendo ser verdad “toda aquella máquina de sonadas soñadas invenciones”². Sin duda alguna, precisamente es Don Quijote de la Mancha quien mejor ilustra esta gradación. Comienza por dedicar mayor tiempo a su afición que a sus actividades ordinarias: “los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año– se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda”. Esta curiosidad lo lleva al desatino de vender “muchas anegas de tierra”, “para comprar libros de caballerías” y aun a desear “tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra” a algunos de los textos que leía. Su afición inicial se torna en arraigadísima pasión cuando se enfrasca tanto en la lectura que “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así de poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio”³. Toda su “verdadera historia” girará en torno a su resolución de cambiar su vida cotidiana por literatura, es decir, de vivir lo leído.

En el segundo sentido, la literatura ejemplifica profusamente la presencia temática de afición, pasión y adicción. Desfilarán por sus páginas el simple aficionado a alguna persona o cosa, el drogo/sexo-adicto o el apasionado por su propio “yo”. El objetivo de las siguientes páginas será analizar algunas de las manifestaciones de afición/pasión/ adicción en una de las obras más significativas de la actual narrativa latinoamericana, la novela *Solitario de Amor* de la escritora uruguaya Cristina Peri Rosi⁴. El personaje agónico, en su sentido unamuniano, es un “yo” aficionado por una mujer, que vive una pasión de amor en soledad y que, paradójicamente, experimenta en su interior tal dependencia y ruptura que sólo han sido consideradas como “habituales manifestaciones femeninas” de la vivencia de la pasión amorosa. Por ello, en cierto sentido, se podría hablar metafóricamente de una novela cuyo personaje central va a ser un “femino-adicto”, rechazado precisamente por la única mujer que ama.

La novela se inicia con la queja de una mujer, Aída, a causa de las llamadas anónimas que atribuye a un hombre porque “las mujeres son más valientes”. Inmediatamente el “yo” narrador interviene para comunicar al narratorio: “No sabe que “yo” sería ese comunicante anónimo” (7). Con una especie de código

2. Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe 1948:57.

3. *Don Quijote*, pp. 53-57.

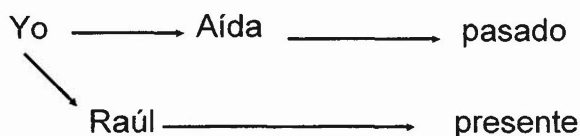
4. Cristina Peri Rosi, *Solitario de Amor*. Barcelona: Grijalbo, 1988. (Todas las citas de esta novela se harán en el texto del mismo trabajo indicando tan sólo la página de donde proceden).

morse, el anónimo le hace propuestas a Aída. Esta argumenta que “seguramente no es nada lírico lo que me propone”. De nuevo el “yo” narrador interviene para informar que ella no “puede creer en el lirismo de nadie. Ni en el mío. De modo que estoy condenado a vivirlo en soledad” (8).

Este inicio de la novela sirve para presentarnos el esquema estructural tripartito de la novela: un personaje/narrador masculino, su destinatario (narratorio) y una mujer, Aída, que desde su primer parlamento se ubica en un lugar de superioridad enigmática con respecto a todos los hombres. Poco a poco, el lector de la novela complementa este esquema narrativo. El destinatario será un psiquiatra, Raúl, a quien el narrador/personaje ha acudido en el presente para ver si puede superar los problema que le ha dejado su relación con Aída (pasado perfecto). La primera respuesta que le de este profesional lo corrobora:

“Contra la neurosis y el delirio lo mejor es someterse a una rutina, como a una dieta”. “Si se consigue ordenar los actos, día a día, posiblemente se organice la estructura interior” (13).

Un psiquiatra que funciona como especie de *alter ego*, como conciencia del otro e, incluso podría pensarse, como espejo. Sus observaciones siempre estarán en esa línea. A pesar de su aparente indiferencia frente al relato de su paciente, siempre parece estar reforzando su punto de vista: “Los hombres se casan con sus madres” (40).



En este esquema el “yo” siempre aparece con la necesidad de comunicarse, en el pasado con Aída y en el presente de la narración con el psiquiatra. En el primer caso el narrador establece una especie de diálogo deseado con Aída que no pasa entonces de ser un monólogo:

“(Sin embargo, Aída, algunas de mis fantasías son inconfesables. Tendría vergüenza no de haberlas concebido sino de haberlas confesado)” (10).

Aparentemente el “yo” dialoga con Aída, pero —en verdad— nunca él le expone estos pensamientos a ella. Los anida allí, en su interioridad, en su soledad. La estructura superficial es:

“yo” —————> diálogo —————> Aída

pero no corresponde a la estructura profunda que en verdad es:

discurso —————> monólogo —————> soledad

La prueba de que no hay comunicación es la corroboración del hablante de que esa persona (Aída) que despierta la admiración, afecto y deseo no capta el efecto que produce en el “yo”:

Sin embargo, Aída no advierte mi hechizo, de modo que nada puede hacer para exorcizarme: estoy condenado a vivirlo en angustiosa soledad.

Ante esta situación el “yo” solitario mas no solidario, no tiene más remedio que acudir a la cristalización del tiempo (13) y a restringirse tan sólo a ser espacio (12). Es decir, a negar su dimensión espacio-temporal y, por ende, a percibir la naturaleza de la muerte: “El “yo” = que = muere (...) percibe lo que lo rodea como un vacío y a sí mismo como un desafío a ese vacío; el “yo” = que = vive se limita a presentir el vértigo en que todo acabará (mucho más tarde)⁵.

En consecuencia el “yo” narrador confiesa: “me cuesta integrarme a la colmena; he perdido mi identidad” (13) Y precisamente lo que más le llamará la atención será la diferencia de actitud con respecto a Aída. Ella puede integrarse muchísimo más fácilmente que él a esas coordenadas espacio-temporales:

(Aída) “sale del amor con un extraordinario vigor para las cosas cotidianas. Como si el amor hubiera sido sólo una pausa en los quehaceres, una isla fugitiva en el mar espeso de la rutina (...) Yo, en cambio, naufrago en nebulosas olas lejanas, el amor me traslada, me transporta, me separa de las cosas” (9-10).

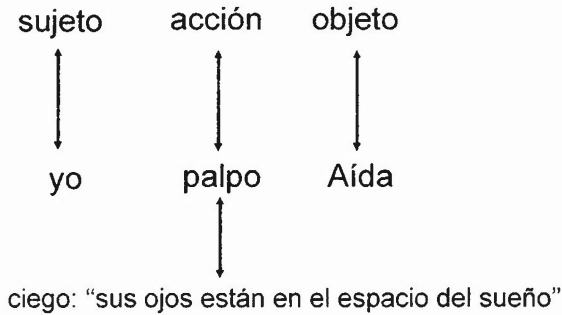
La diferencia se ilustra líricamente a continuación por medio de una descripción del cuerpo desnudo de Aída, al salir del amor (10-11).

Correlativamente al desprendimiento de la cotidianidad que experimenta el “yo”, se presenta una desfamiliarización del lenguaje:

“Entonces las palabras, las viejas palabras de toda la vida, aparecen, súbitamente, ellas también desnudas, frescas, resplandecientes, crudas, con toda su potencia, con todo su peso, desprendidas del uso, en toda su pureza, como si se hubiesen bañado en una fuente primigenia” (14).

5. George Bataille. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1981:79.

El efecto se ilustra a continuación: “No amo su piel sino su epidermis”; “no amo sus olores, amo sus secreciones”; “no amo su cuerpo, estoy amando su hígado membranoso de imperceptible palpito”. “No la toco, la palpo con la impudicia de un ciego” (15-16):



Y es que en realidad, Solitario de amor es una novela de la mirada. Las descripciones frecuentes delatan esa atmósfera que crea la mirada voluptuosa del “yo”. Es otra forma de anular el tiempo y circunscribirse al espacio:

“Mi ansiedad, en cambio, es fijar la mirada. La mirada que se alarga y se prolonga en la densidad de un tiempo sin tiempo, igual a la eternidad y a la muerte” (27).

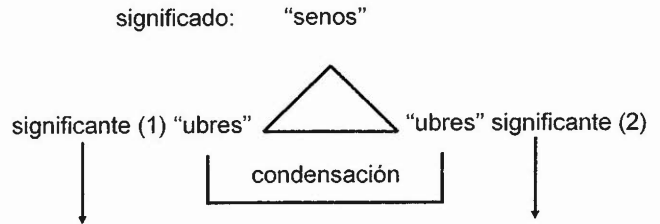
Es tan evidente ese afán del “yo” narrador de privilegiar la mirada que Aída le dice insexuctible: “No me amas a mi, amas a tu mirada”. A lo cual el “yo” le replica con una pregunta: “¿Hay alguien que haya amado alguna otra cosa que no sea su mirada? (28). La presencia del mito narcisista, se dirá. Sí pero entendido “como ausencia de profundidad, como abismo superficial, que sólo es seductor y vertiginoso para los demás en la medida en que cada uno es el primero en precipitarse en él”⁶. Ahora bien, la mirada de ciego es privilegiada por el narrador porque le permite pasar de la superficialidad a la mirada del inconsciente colectivo:

“Toco a Aída como un ciego: lenta y meticulosamente, para reconocerla. No necesito elevar los ojos, porque miro con dos miradas simultáneas: la aparente que recorre la superficie, y la mirada del ciego que remite lo mirado a la memoria de la especie” (17).

Un segundo ejemplo del razonamiento de las palabras, de su desnudez, se encuentra en el juego neobarroco de la metaforización a partir del juego de los significantes. El escritor cubano Severo Sarduy es quien ha explicado este fenómeno: “Análoga al proceso onírico de condensación es una de las prácticas del barroco:

permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc.– de dos de los términos de una cadena signifiante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros”⁷.

Así el referente “senos”, por relación semántica se asocia con *ubres* y, este signo lingüístico por juego fonético se asocia con *urbes*. Este proceso permite establecer luego la similitud entre senos y ciudades:



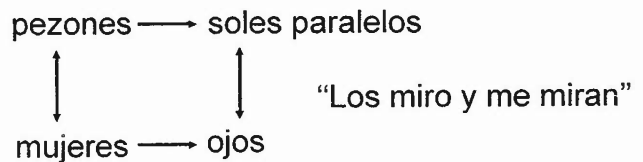
“La palabra surge, revienta del fondo olvidado de mi infancia, estalla con su fuerza primigenia”

“Ahora miro tus senos como dos ciudades superpobladas que descansan de la actividad del día” (17)

Este proceso de reconocimiento y nominación, de creación del lenguaje continúa con juegos que revelan la importancia que le conceden tanto el narrador como Aída al origen del lenguaje. Para el referente “pezones”, “la palabra brota de mi deseo apocalíptico” –“clavijas”:

Ajusto por última vez las clavijas y tu grito se precipita, desde las entrañas se pronuncia, desde la garganta, el vientre y los pulmones: el grito te nombra y te identifica, te funda y te cimienta, te bautiza y te confirma: Aída” (20).

La cadena de asociaciones ha llevado de “pezones” a “clavija”; de ésta a un instrumento musical y de allí ¿A la Aída de Verdi? Se complementa esta secuencia asociativa por medio de una especie de superposición de imágenes sobre un mismo plano real:



“Digo que tu camisa es un balcón y que los pezones, curiosos como mujeres, se asoman para mirar hacia fuera, no soportan

6. Jean Baudrillard. *De la Seducción* Madrid: Cátedra, 1984: 68.

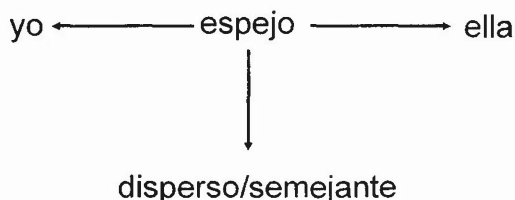
7. Severo Sarduy. “Barroco y neobarroco” en el libro de *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno/Unesco, 1980:173.

mucho la vida de clausura. Tus pezones, dos mujeres encerradas que buscan la luz, el afuera, lo diverso" (21).

De esta forma, "guardar los senos/ojos" es equivalente a cerrar un libro, es decir a quedarse ciega. Desde esta perspectiva, para el "yo" narrador: "vestida Aída es una mujer que no ve. Vestida, Aída es una mujer sola" (21). Por lo tanto, se entiende que para ese "yo" "la plenitud de Aída es su desnudez" (22).

En definitiva, este proceso de reconocer y de nombrar lleva al "yo" a declarar: "Hemos recuperado el espacio de lo sagrado -le digo a Aída: volvemos a tener la capacidad de bautizar". Y, por supuesto, se impone la conclusión de que "el lenguaje debió de nacer así, de la pasión, no de la razón". En oposición a esa conclusión, para Aída "el lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían" (18).

De la nominación, los amantes/protagonistas pasan a los juegos retóricos en los que "Aída adora contradecirme". (43). Pero, por supuesto, el más expuesto siempre será el "yo", precisamente por su papel de hablante/narrador. El es quien tiene que exponer su opinión y "el que habla primero es quien asume el riesgo". El "yo" tiene que crear el deseo "para que ella tenga la oportunidad de satisfacerlo o no". Esquemáticamente tendríamos:

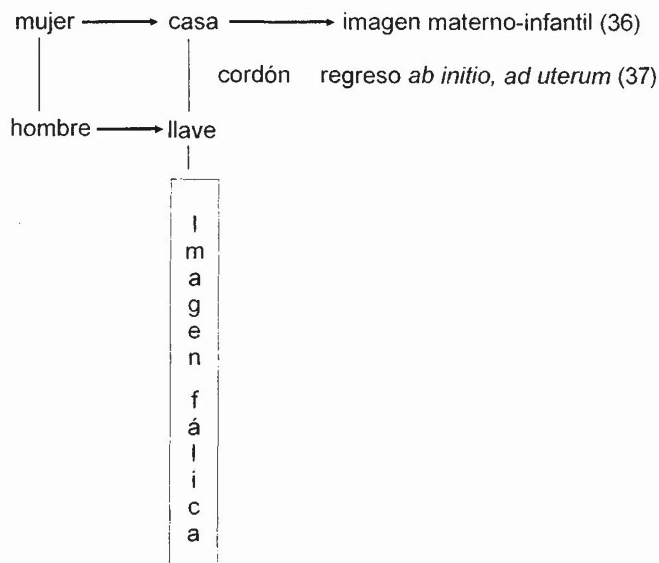


El "yo" busca la identificación con Aída. Ella debe ser el espejo en donde él pueda verse reflejado. Sin embargo, Aída presenta la imagen contraria y no la semejante. Y es que, en realidad, ese juego de deseos no es recíproco sino unidireccional. Cristina Peri Rosi, en una entrevista, lo ha señalado así: "A lo sumo lo que desea una mujer es el deseo que tiene el hombre de ella. En cambio, el hombre desea lo otro, es decir, el hombre desea a la mujer. La mujer se desea a sí misma a través del deseo del otro"⁸.

Esta dificultad de que el hombre sea el objeto del deseo de la mujer, la explica Cristina Peri Rosi por el hecho de que la mujer no tiene sino un secreto imaginario de sí misma, mientras que el hombre, por la literatura y el arte, ha poblado su mundo de fantasías masculinas sobre la mujer. En la novela se ilustra esta

concepción por medio, precisamente, de metáforas creadas por el hombre para poblar su universo fantástico:

"El sexo de Aída es una cerradura. Intervengo en él como el extranjero dotado de una llave que abre la puerta para explorar la casa extraña (...) mi sexo es una llave no una casa" (35).



Sin embargo, este discurso aparentemente masculino revela la debilidad del "yo" al presentarnos reiteradamente signos de alienación: se siente "extranjero en su propia casa. Pareciera que se han invertido las cosas. La casa que debiera ser "un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad"⁹, no produce ese apego a su universo. Efectivamente "la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre"¹⁰. Pero no en el caso del "yo"/ narrador/ paciente. Raúl, el psicoanalista, en sus escasas intervenciones que vienen a cortar o apoyar el monólogo del narrador, reafirma este universo imaginario masculino por el cual la mujer es "casa": "Hay una sola casa en la vida de cada uno -dice Raúl repartiendo las cartas sobre la mesa, para resolver un solitario- Y es la casa de la infancia" (36), Consecuentemente, "Los hombres -dice Raúl- nunca dejan de ser niños. Y las mujeres nunca son más que madres". Sin embargo, para ambos parece que la casa es símbolo de su propia soledad y aislamiento.

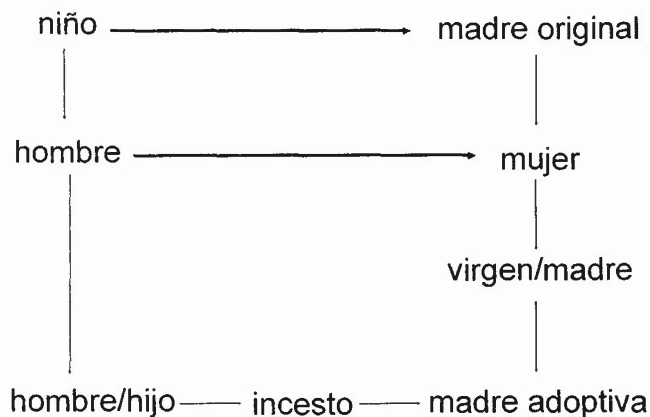
8. "Entrevista a Cristina Peri Rosi por Gustavo San Román", *Revista Iberoamericana*, No. 160-161 (julio-diciembre. 1992): 1048.

9. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983: 48.

10. Gaston Bachelard: 36.

Se podría hablar, entonces, de un esquema básico y de un proceso de sustitución, pero siempre el hombre quiere estar ligado a la casa/madre por una especie de cordón umbilical. Imagen de dependencia en ese regreso *ad uterum*. Por ello “se deja a una madre para hacer madre a una mujer. Se abandona, dolorosamente, a la madre original, para cometer, con la adoptiva el incesto anhelado” (39). Por otra parte, desde la óptica masculina, no hay oportunidad para que la mujer construya un universo simbólico diferente: “a punto de ser mujeres, las convertimos rápidamente en madres: es nuestra manera de seguir siendo niños y de escapar a la demanda permanentemente insatisfecha de un sexo que no conocemos”. Sólo percibimos el imaginario masculino sobre ellas porque “las fantasías de las mujeres han sido su propio secreto”¹¹. Secreto guardado, inclusive, con la aparente identificación con ese punto de vista masculino; este hecho explica que la misma Aída parezca estar absolutamente identificada con esa negación de la mujer en aras de enfatizar su maternidad, cuando dice: “me acosté virgen y desperté madre” (40).

De la imagen de la casa/madre se desprende el siguiente esquema:



Este imaginario masculino se complementa con el universo onírico creado por cada uno de los protagonistas y con la explicación de Raúl, el psiquiatra. En este solitario en el que el jugador se sabe perdedor desde el comienzo (pues experimenta una pasión sin esperanzas, sin correspondencias, sin diálogo), el miedo de perder ese objeto de la pasión conduce fatalmente a la anulación del “yo”. En uno de los sueños del “yo” llega a la casa de Aída pero su llave no funciona. Y ni siquiera puede entrar a la casa por la ventana porque el cambio de llave se debe a la presencia de un nuevo amante en la vida de Aída. A la mañana siguiente, cuando el “yo” relata su sueño a Aída, esta le responde in-

diferente: “Sólo es un sueño”. Sin embargo, para ese “yo” las consecuencias son muy trágicas pues implican su castración: “Soy un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo” (63-64).

La función estructural de este sueño es doble: a) por una parte, aparece como una especie de premonición del final de la novela; por la otra, b) reafirma lo expresado por el psiquiatra: “se sueña con lo que se desea o con lo que se teme —dice Raúl. He soñado, pues, con lo que más temo” (170). Situación que no sólo acepta racionalmente el “yo”, sino que ha sido su vivencia pasional interior pues le ha confesado: “temo sus iras como deseo su cuerpo” (169).

En el tiempo de la acción, el narrador le cuenta a Aída su sueño, pero no se atreve a salir de su incomunicación para revelar el pánico interior que le ocasiona ese sueño que para él tiene sentido predictivo:

“(Lo que no te atrevo a decirte, Aída, es mi profundo temor a ser mañana, la semana próxima, el semejante al fotógrafo, su igual en el abandono; convertirme en el abandonado, en el privado, en el paria de ti. Sintiendo piedad por el fotógrafo creo asegurarme, mágicamente, la piedad de mi sucesor, su defensa, que él abogue por mí y confirme ante ti mi amor, cuando ya no creas en él)” (68).

El micro relato aludido sobre el ex amante fotógrafo presenta la ambivalencia de un “yo” que en el presente es amante de Aída. Pero al mismo tiempo la imagen con la cual se identifica es, necesariamente, la del fotógrafo porque “fue” el amante de Aída. Pero, su experiencia pasada es percibida como la experiencia futura del amante de hoy. Por eso que la identificación también es abandono, pasado para el fotógrafo, entrevisto por el “yo” narrador.

En contraste con esa identificación del narrador, la imagen del fotógrafo despierta tan sólo el rencor de Aída. Y precisamente, la racionalización que realiza el “yo” de esta situación, revela al lector que el problema planteado a lo largo de toda la novela será el de la dependencia con respecto a la mujer amada. El fotógrafo logra con la “ruptura” deshacer el cordón umbilical que lo ligaba a la madre/amante Aída:

“No entiendo, o entiendo demasiado bien, los motivos de su queja. Aída está resentida porque castigó a su amante con el abandono, y éste, en lugar de enloquecer, de humillarse o de morir, vive con otra mujer” (66).

La identificación con el fotógrafo no lo lleva a querer imitar su conducta: únicamente lo acompaña hasta el momento que llegue el abandono. Aída lo ataca porque cree que defiende al ex-amante sólo por su condición masculina: “sólo lo defiendes porque es hombre, dice Aída mezquinamente” (68). Sin embargo, el “yo” no acepta esa solidaridad gregaria sólo por cuestión de género, aunque no lo comunique en ese momento. “No

11. Cristina Peri Rosi, “Entrevista ...”: 1047.

Aída, quisiera decirle: nuestra igualdad no está en el sexo, sino en nuestra condición de enamorados y de abandonados" (68). Etimológicamente, es "com-passio", porque el "yo" amante/ presente quiere expresar así su sufrimiento con el "otro" que es la imagen del "yo". Porque los dos se identifican en el "passio", en la pasión, en el dolor sufrido por ellos a causa de Aída¹².

Y es que, *Solitario de Amor* poco a poco va creando "la imagen desvirtuada del varón, precipitándolo a su propio abismo, hacia una orfandad temida y obligada"¹³. Y la novela —que aparentemente es de amor— se convierte muy pronto en el relato del desamor en donde el *dialoghi damore* ha sido reemplazado por el monólogo solitario que da como resultado final la incomunicación.

En este sentido la novela de Cristina Peri Rossi se construye como una morosa (auto)contemplación de los personajes. Es por ello que el lenguaje descriptivo prima sobre el narrativo tradicional. El mejor ejemplo tal vez sea ese pequeño capítulo dedicado a la descripción de la mirada del "yo" sobre una "Aída" "sumida en el pozo de sí misma, en la autocontemplación comiserativa de su propio pasado" (52). La consecuencia será la incomunicación, pues los dos personajes se encuentran en tiempos y espacios diferentes:

"Aída no me oye. Aída, testigo de sí misma está sumida en su remoto como una concha invertida. Como un caracol encerrado. Sorda, muda, anterior a la palabra, anterior al signo, de sus brazos cuelgan racimos de cartas, dibujos y papeles como palimpsestos incomprensibles" (53).

Se destruye, así, la tradicionalmente llamada "relación amorosa"; desde la perspectiva del "yo" sólo queda espacio vacío que debe llenarse de experiencias subjetivas ajenas a la realidad exterior, a los hábitos gregarios de conducta, incluso, la cultura o la civilización: "la subjetividad me ha dejado sin espacio, sin tiempo, sin contemporáneos, sin testigos, sin señas de identidad" (57). Esa subjetividad, por el contrario se llena completamente de "ella".

En oposición al "yo", ella lleva una relación más natural, más desenamorada con las cosas, que permite comer y dormir regularmente. Sin embargo, toda la novela deja la sensación de que en verdad ella es impenetrable, imposible, ajena, extraña (62) para ese "yo", pues no escuchamos su "opinión". Tan sólo el juego "solitario de amor" que se proyecta a lo ya leído y a lo por leer.

12. Precisamente el *Diccionario de la Real Academia*, 21a. ed. (Madrid: Espasa Calpe, 1992:1093), define pasión como: "acción de padecer", "estado pasivo en el sujeto", "cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo. Inclínación o preferencia muy vivas (sic) de una persona a otra. Apetito o afición vehemente a una cosa".

13. P. Santiago Rocca, (Reseña de *Solitario de Amor*), en *Revista Iberoamericana*, Nos. 160-161 (julio-diciembre. 1992): 1238.

En definitiva, por medio de la narración solitaria del "yo", el lector percibe cuáles han sido los efectos cronotópicos padecidos por ese "yo". Son los que constituyen su verdadera "pasión" de enamorado:

a) El tiempo del "yo" aparece en otra dimensión, caótico, detenido, sin ayer, pero también sin posibilidad de proyección hacia el futuro:

soy un hombre sin pasado (...) mi tiempo es el tiempo de mi actualidad con Aída, y cuando estoy lejos de Aída, mi tiempo es el de la espera.

b) Tampoco esa pasión tiende a la productividad, ni siquiera desde el punto de vista del sujeto:

"Mi amor es socialmente improductivo: no construye fábricas, no levanta casas, no genera plusvalía, no beneficios, no circula, como el dinero, no acumula bienes, no institucionaliza, ni le sirve a nadie. Ni siquiera a mí: no me convertirá en un hombre más sano, ni más trabajador, ni más famoso" (78).

c) La narración permite la creación del indefinible espacio de la pasión que convierte al sujeto en un hombre anormal, desubicado:

"... un hombre anormal, estoy en dos espacios al mismo tiempo: el de la mundanidad social que aparentemente comparto con los demás, y otro íntimo, solitario, reservado, el de mi secreto de amor por Aída (...) Experimento cierta complacencia en ser un hombre desdoblado, en tener conciencia de que puedo cumplir a la perfección los ritos del mundo y, sin embargo, estar ausente, separado, distante" (80).

d) El narrador/paciente se percibe como un solitario por ser hombre, que está preparándose para la muerte. Habría que recordar que "las pasiones se incuban y [sic] hierben en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas"¹⁴.

"Estoy condenado a la soledad, por ser una llave, no una casa. Condenado a la soledad, salvo en este instante, sagrado, en este instante sacro, en este instante, uterino, umbrario total en el que penetrando en ti (...) soy el mástil en la barca que se mece y se mece, portándonos arrastrándonos corriente arriba, corriente abajo, hasta la muerte". (98).

e) Objeto de pensamiento es tan sólo el ser amado. En esta medida, el discurso del "yo" se vuelve obsesivo y monotemático:

"Uno quiere estar todo el tiempo al lado de la persona a la que ama para poder pensar en otra cosa" (103).

f) El efecto "solitario de amor" puede ser pasajero; aún todo el esfuerzo de convertir la experiencia en una narrativa, en escritura, puede ser considerado como el recurso que emplea el "yo" para liberarse, para dejar de ser un "preso":

14. Bachelard, pp. 40.

“Compruebo, con sorpresa, que no estoy definitivamente excluido, como creía, del mundo; si renuncio a mi amor por Aída, puedo volver a ser social, gregario; podré hablar la lengua común, la del desamor”. (82).

g) Finalmente, desde la perspectiva del sujeto, el discurso amoroso es visto como prueba de amor hacia Aída, pero también como manifestación de la más profunda soledad en la cual está sumergido el “yo”¹⁵:

“Pero el hecho de que no me hables del amor que sientes hacia mí me parece una prueba irrefutable de tu falta de amor. ¿Cómo es posible hablar de otra cosa que no sea del ser amado?” (85).

En resumen, se puede afirmar que Cristina Peri Rossi ha construido una estructura narrativa en la cual la afición de un hombre por una mujer se transforma en su propia pasión que conduce fatalmente a su autonegación¹⁶. Toda la situación presentada parece responder a la falacia de su autora de querer ubicarse en el lado de la “fantasía masculina”. La intencionalidad autorial parece querer invertir los papeles: frente a la dependencia consuetudinaria de la mujer, responder con la dependencia obligada impuesta al hombre aficionado, apasionado, ahora convertido en Aída - casa - adicto. Peri Rossi perversamente ha dicho: “Si me dejan elegir (en el mundo real) como mujer no puedo elegirlo. En el imaginario, si lo tengo que elegir, claro, me pongo en el lugar de un hombre. Yo también quiero disfrutar del secreto. No quiero ser víctima propiciatoria. Quiero ser quien tiene el secreto”¹⁷. La mujer posee el secreto imaginario de sí misma, pero quiere también compartir el secreto masculino de la escritura, pues ella –que inventó el lenguaje “por la necesidad de nombrar lo que paría”–, ha sido relegada hasta el presente a la oralidad del infante pero quiere acceder a la escritura narrativa para inventar su lenguaje/cuerpo, su lenguaje/deseo.

Con Solitario de Amor, la novelista uruguaya ha logrado penetrar en ese secreto de la escritura. Consigue hacer que el victimario se convierta en víctima de la pasión, de la pasividad, y, en suma, de la dependencia de otro ser, hecho que, necesariamente, conlleva la negación y anulación del propio “yo”. La venganza de la mujer víctima está consumada. Ha dejado de ser inocente, se halla seducida por la perversión de la escritura¹⁸.

15. “...el discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes).” (Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno, 1990, pp. 11).

16. En este sentido sería muy interesante cotejar la obra de Peri Rossi con la de la escritora brasileña Clarice Lispector. Particularmente, su novela *La pasión según G. H.*, ilustra desde otra situación narrativa ese sentido de pasión como auto-eliminación. Por eso, la protagonista se pregunta: “¿Quién sabe si ha sufrido una lenta y gran disolución? ¿Y que mi lucha contra esa desintegración sea ésta: la de intentar ahora darle una forma? (Clarice Lispector. *La pasión según G. H.* Barcelona: Península, 1988: 13).

17. Cristina Peri Rosi, “Entrevista ...”: 1047.