

## LA AVENTURA SOLITARIA DEL AMOR EN LOS CUENTOS DE RAÚL PÉREZ TORRES

Raúl Carrillo Arciniega

Aunque a Raúl Pérez Torres, uno de los narradores más destacados del Ecuador de los últimos treinta años, se le sitúa dentro de «la vertiente de la 'literatura comprometida'» (Varas: 179), en toda su obra se percibe un aspecto que es ineludible en la existencia humana: el amor.<sup>1</sup> Ya Patricia Varas identificó esta constante dentro de su primera obra *Da llevando*, en la que destacó su lirismo para la factura del cuento y los rompimientos e incomunicaciones para la pareja (181). Este ensayo atenderá a los dos últimos libros de cuentos de Pérez Torres por constituir un corpus representativo de toda su cuentística: *Un saco de alacranes* (1989) y *Los últimos hijos del bolero* (1997). En ellos se plantearán la caracterización y la moralización del amor al analizar la formulación del discurso amoroso dentro de la poética de Raúl Pérez Torres. Por una parte, dicho discurso consiste en una reformulación del esquema amoroso tradicional platónico que occidente ha desarrollado a lo largo de su historia. Por otra parte, muchos de los cuentos de Pérez Torres revelan una reelaboración del discurso amoroso romántico en donde la amada represente solo la ausencia y la contemplación. En Pérez Torres, estas características de ausencia y de contemplación se subvierten y dotan al amor de un contenido

1. Raúl Pérez Torres, narrador y sobre todo cuentista, nació en 1941 en Quito, Ecuador. Perteneció a la llamada generación de *La bufanda del sol*, órgano de difusión del Frente Cultural del Ecuador. La obra cuentística de Pérez incluye *Da llevando* (1970), *Manual para mover las fichas* (1973), *Micaela y otros cuentos* (1976), *Musiquero joven, musiquero viejo* (1977), *En la noche y en la niebla* (1980), *Un saco de alacranes* (1989) y *Los últimos hijos del bolero* (1997). Su obra cuentística ha recibido distinciones internacionales: Premio Casa de las Américas (1980), Premio Juan Rulfo-Radio Francia Internacional (1994) y el Premio Julio Cortázar-España (1995). A pesar de estos reconocimientos su obra ha sido muy poco estudiada, cuando menos fuera del Ecuador.

que todavía presenta situaciones ideales y adoratorias, solo que con una transformación de los esquemas antes mencionados, que potencian un deslizamiento en los conceptos tradicionales. Pérez Torres dota al amor mediante sus personajes de una valoración peculiar que se irá develando a lo largo del texto.

Es necesario destacar que los cuentos que forman el corpus son vistos como la totalidad del discurso. Se han elegido los cuentos que mejor resaltan la situación amorosa de los personajes y en donde se delinea de manera más clara la construcción de los amantes y sus modalizaciones que adjetivan la relación amorosa. Raúl Pérez Torres no es ajeno de ninguna manera a la tradición occidental y los conceptos de amor que desarrolla a lo largo de su cuentística tienen su fundamento en una supuesta «evolución» (en el concepto de transformación) del tratamiento del amor.

La tradición subyacente del amor que rige nuestra cultura es heredada de la concepción judeocristiana, resultante esta misma, de las filosofías platónicas y neoplatónicas de la Antigua Grecia. Con ello, heredamos una pugna entre los dos elementos constitutivos del ser: el cuerpo y el alma. Esta construcción del ser humano ha generado una dificultad en la propia aceptación del individuo. El ser humano goza de una naturaleza dividida: el cuerpo, constituido de carne, asociada por todas las religiones occidentales con valores negativos —particularmente con aquellos que tienen que ver con la asepsia—; y el alma, conformada por elementos metafísicos, espirituales, —continuando con la metáfora aséptica, de un valor límpido—. Dentro de la perspectiva religiosa, la «carne» obstaculiza la fusión de la esencia inasible del ser con el Dios de la tradición judeocristiana.

El amor, en la construcción occidental del pensamiento, ha surgido, según Paz, a partir del siglo XII como forma «ideal de vida superior» (75). Es decir, que el amor es el único medio que posibilita la trascendencia de un estado de vida inferior, que es el no-amor, hacia un estado de vida ascendente, identificado con el amor. Esta vida inferior está manifestada por la realidad del cuerpo que permanece en la tierra, frente a la levedad del alma que sube una vez dejado el cuerpo (su prisión).

El amor por tanto es el elemento que moviliza las almas y los cuerpos. Frente al amor todo está en movimiento y ese movimiento lleva hacia un estado mejor, un estado prometido. Esto implica que la vida se reduce a una constante búsqueda, encuentros y desencuentros con seres que parecen encarnar la esencia del concepto amor, concepto que a su vez carece de un fundamento absoluto, y que es la llave de la trascendencia, de la inmortalidad del ser y de su verdadera completud.

Sin embargo, al tratar de dar una definición que opere dentro y fuera de las concepciones metafísicas, el amor se identifica básicamente con la atracción de dos seres únicos. Para Octavio Paz el amor recae en un solo ser amado, que

llamaremos objeto, y posee una característica esencial en su construcción: la libertad de elección. Para Paz el amor y su elección son la transgresión del orden y la conquista de la individualidad: es la verdadera revolución (33); asimismo plantea que la distinción sobre la que se diferencia el concepto moderno del amor, del antiguo es que «las fronteras entre el alma y el cuerpo se han atenuado» (47). Esta innovación se fija en los elementos que componen precisamente una necesidad de trascendencia a través de un cuerpo amoroso, que es inasible solo en su exterioridad pero no en su interioridad. Aquí la elección se presenta como el primer detonante de la relación amorosa: se busca a alguien, ese alguien con ciertas características, determinado por ciertas situaciones y adjetivado de ciertas maneras. La figura que se busca, se persigue o se evoca, es la que llevará al protagonista de los cuentos hacia una posible reivindicación de sí consigo mismo y con el mundo; es decir, hacia un estado de «completud».

Esta visión de amor platónico ha sido determinante en la manera de articular el amor: el hombre es un ser escindido que busca a toda costa encontrar el cuerpo y el alma del cual ha sido desprendido; Paz refiere a este particular que «el mito del andrógino no solo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de 'completud'». (Paz: 41). Esta será la caracterización y el tinglado que tendremos como base para desarrollar el tema del amor y su perspectiva en la obra cuentística de Raúl Pérez Torres.

Atendiendo a estos componentes y a la sintaxis del discurso de las acciones de los protagonistas, los cuentos presentan una constante en cuanto a las relaciones erótico amorosas de sus personajes: todos son seres separados de su objeto de amor. El amor es una forma de tedio y de vacío que en lugar de unir a dos seres, los separa. De igual manera, se ha de señalar la particularidad de cada uno de los actantes protagónicos de las relaciones amorosas y se destacarán los espacios y la duración de las relaciones amorosas hasta llegar a la modalización de la relación amorosa más frecuente en la cuentística periciana.

Los actantes de la relación amorosa están delineados en un solo sentido: la actividad del amor solo es ejercida por el amador; la amada queda delimitada como mero receptáculo de este ejercicio. Estas parejas viven, por lo general, una relación heterosexual, que unas veces se materializa como pareja consolidada bajo el aspecto de lo cotidiano o como conquista fugaz. Los cuentos en los cuales se participa de esta primera caracterización son: «Ciudad, mi ciudad transfigurada», «Cañabrava», «Bodas de Plata» y «De aquellos lares, de aquestos cielos» del libro *Un saco de alacranes*. Los que se sitúan dentro de la conquista fugaz encontramos: «Del ideal», «El poeta y su amada», también de *Un saco de alacranes*; y «Solo cenizas hallarás» y «Cien mujeres han pasado por mi vida» de *Los últimos hijos del bolero*.

Los espacios en los que el amor tiene lugar son, por lo general, lugares públicos en donde hay una concurrencia que funciona de testigo verificador de las acciones que se evocan y que al mismo tiempo, tienden a crear un vacío y una confusión entre los actantes. En el cuento «Panamá Hotel», el amante busca a la amada perdida y entra a un cabaret para perderse en una multiplicidad de rostros y de voces: «Pienso: los transeúntes solitarios de los grandes hoteles son carne de fantasmas, inmateriales, melancólicos, beatos vagabundos cuajando misterios insondables» (*Un saco...*: 27).

Solo en un espacio inexistente se operan las realidades subjetivas del amor: el sueño es el espacio en donde se manifiesta lo irrealizable: «Se parecía a los amores de Gardel. Lástima que no vivió nunca. Explotó como una pompa de jabón en el momento en que Adriana me despertó para el desayuno...» (21).

El tiempo de la duración amorosa es fugaz. El verdadero amor carece de temporalidad, es en ese sentido atemporal; y por presentar esta atemporalidad es también insostenible en un mundo físico. De ahí que lo que se identifica con el amor sean meros escauceos, delineaciones tangenciales de la verdadera esencia y, por supuesto, que no haya una duración prolongada sino una vocación de fracaso. En «Solo cenizas hallarás» el amante es un poseso del objeto de amor y a medida que él se prende del objeto, éste experimenta una acción inversamente proporcional a la cantidad de amor que le recibe hasta derivar en la ausencia: «Imagínate que un día por teléfono, me dijo con su voz de felpa 'te he estado pensando' y yo quedé tan triste y desolado como un trapeador, porque eso significaba que había momentos en que no lo hacía, entonces yo, ¡estúpido alfeñique!, ¿por qué no podía sacarla de mi mente?» (*Los últimos...*: 48). La temporalización de amor es incluso mucho más fugaz, por ejemplo en «El poeta y su amada» solo dura lo que dura un discurso, unas lágrimas y una puerta que se cierra (*Un saco...*: 38).

La manifestación de este sentimiento amoroso se ve modalizado por ciertos rasgos que vuelven cercano a un amor inasible, ficticio, de recuerdo; es decir, un amor en el que se desarrolla una frustración constante. Un amor que no es realizable dentro de una perspectiva positiva de valor, pero que parte de un concepto encarnado en la tradición literaria de Occidente: el amor es un sentimiento ambivalente que conserva el halo de misterio y con ello una prevalencia en que

la creencia de los brebajes y de los hechizos mágicos ha sido, tradicionalmente, una manera de explicar el carácter, misterioso e involuntario, de la atracción amorosa ... el amor es un hechizo y la atracción que une a los amantes es un encantamiento. Lo extraordinario es que esta creencia coexiste con la opuesta: el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad. (Paz: 127).

Desde esta perspectiva se patentizan cuatro modalizaciones, o fuerzas modalizadoras del amor en la cuentística pereziana: la soledad, la embriaguez, la salvación y la condenación.

El rasgo más distintivo de los cuentos de Pérez Torres es el de la soledad de los amantes como estado resultante de la imposibilidad para unirse con el objeto de su amor. Los personajes son seres de una soledad pavorosa que vagan sin saber qué es lo que buscan, como en el caso de «Panamá Hotel» donde el narrador personaje entra a un cabaret impulsado solo por el bullicio y la gente: «Es la vida —dijo— su oropel, la misteriosa consigna de huir de la soledad» (*Un saco...*: 27). Al experimentar una soledad insostenible, son solo espectadores de un mundo donde el amor tiene signos muy concretos, como en el caso de «Tango», aquí el personaje narrador contempla la unión de los amantes esposos, después de un engaño de parte de él y la esposa de su mejor amigo. En este cuento la soledad está en el interior de los amantes arraigándose y sirviendo para acentuar la escisión del ser humano que espera su completud, precisamente en un estado de dolor generado por esa aceptación de fatalidad; el amante en este cuento se refiere a ella mientras contempla la seducción con el marido: «ahora te tironeas los cabellos mientras miras el reloj con impaciencia, como que estoy retrasado, pero no puede ser eso, estás esperando a la soledad... (43). Dado que la unión «verdadera», es decir metafísica de correspondencia amorosa, se ha realizado con el narrador. Este amor por supuesto está condenado al fracaso, o mejor a la fugacidad y a lo inasible.

La cotidianidad potencia y evidencia el estado de soledad de los personajes. Es la gran mancilladora de las relaciones amorosas. Es el fantasma que recorre el universo amoroso de los narradores, hasta el punto de querer evitar la «aventura solitaria»; esta aspectualización del amor se identifica claramente en el cuento de su primera producción «Lo inútil» de su libro *Manual para mover las fichas* que traemos a colación por lo evidente del caso: la anécdota es muy sencilla: es un no-encuentro, el narrador personaje imagina un futuro con una posible candidata a amante, mancillado por el fantasma de la cotidianidad (*Ana...*: 75). Es esta cotidianidad la que genera hastío y decepción en los protagonistas en el cuento «Cien mujeres han pasado por mi vida»; el personaje narrador lo expresa tácitamente: «Me mataba el pensar que la amante en turno comenzara a hacerse predecible, cotidiana...» (*Los últimos...*: 74).

En «Cañabrava» nos enfrentamos a una situación de pareja en matrimonio que ha «sobrevivido» los embates del tiempo. El hombre narrador toma al matrimonio como un reto para que siga siendo lo mismo que fue en un principio. Sobre la figura del hombre descansa la responsabilidad de hacer variaciones que oculten todo rastro de cotidianidad. Recuerdan historias en donde se destaca que la soledad es un componente fundamental en las relacio-

nes amorosas. Es decir, que esa completud que se busca en un primer momento no acaba de satisfacerse, la escisión de los personajes es un sino fatal.

La cotidianidad entonces deviene en espanto y cárcel, no del cuerpo sino de la manera de entablar una dinámica con el objeto de su amor. Existe pues, una conformación religiosa en el cuerpo de una amada ideal que nunca llega a tener, y que si la posee solo lo hace tangencialmente; es decir, el elemento religioso está identificado con la puesta en escena del sentimiento amoroso: «una comunión de los cuerpos, una liturgia, una oración» (86). Así tenemos una mezcla de correspondencias: el amante quiere amar al cuerpo como si fuera el alma del propio amante, se busca en el otro, en el objeto; solo que la subversión no se completa, el yo no alcanza a descubrirse. Al no descubrirse, experimenta una sensación que en el cuento antes mencionado identifica con un sentimiento de «ajenidad»: «fue ese tiempo que empecé a sentir la ajenidad. A eso te lleva ese vicio, a sentir la ajenidad. Todo es ajeno. Todas las personas son ajenas. Todas las cosas son ajenas» (74). El vicio del que habla es el de amar a las mujeres.

El concepto implicado es la imposibilidad que tiene el hombre para soportar su soledad: la soledad es una condena para los protagonistas —soledad que, además, aceptan—. Las relaciones son llevadas a sus últimos niveles, con resentimiento estoico y paliadas con el signo del alcohol de por medio. De hecho, la presencia del alcohol en la obra de Pérez es un catalizador. El bebedizo de antaño dentro de la estética peregrina se ha transformado en un elemento que posibilita, no el amor sino su olvido, o es el único paliativo que ayuda a encarar la escisión de los protagonistas: «Yo pido más y más vodka, me escondo, me emborracho, oscilo entre el recuerdo, el olvido, me lleno de telarañas» (*Un saco...*: 31). La soledad en la que se encuentran los protagonistas está acompañada del alcohol, que potencia su movilidad. Esta movilidad es de una dimensión interior, es decir, desarrolla un éxtasis (en el sentido de estar fuera de sí) que potencia funciones sensoriales de evocación o de búsqueda mediante la alteración de la conciencia: «Cansado, sucio, lleno el corazón de cenizas y de alcohol, camina gravemente por las calles solitarias de esa ciudad». (Pérez: 35). El alcohol no solo seda el sistema nervioso del individuo, sino que llega a penetrar hasta los rincones más inhóspitos de la subjetividad. Esta misma cita habla del estado en el que se encuentran los personajes que andan en búsqueda de la completud; asimismo resume el estado inicial de los personajes protagónicos de los cuentos.

En «Solo...» y «Cien...» de *Los últimos hijos del bolero* los narradores protagónicos tienen una conversación solipsista con un mismo interlocutor. En ambos cuentos, los narradores están bajo los efectos del alcohol. En «Cien...» el alcohol es un aderezo de la escritura situada en la misma escala sintáctica que la soledad y el tiempo: «Sus notas sucias de cerveza, o soledad o tiempo,

decía así» (63). En «Solo cenizas...» la cerveza potencia las confesiones amorosas. El amor es evocativo, implica la imposibilidad de la realización del sentimiento amoroso, además de estar matizado por un halo de confesión pública, dado que los espacios de ambas narraciones son bares.

En ocasiones la embriaguez se manifiesta como un complemento de la euforia amorosa: «me pensarás volando sobre este café donde nos dijimos flores y espinas, donde tomamos cerveza y nos emborrachamos y te humillé y te leí poemas de Turbal» (*Un saco...*: 42). Nótese que también se percibe una dualidad del sentimiento, que va de lo convencional positivo a lo degradante, situación que se puede atribuir al consumo del alcohol.

La embriaguez a la que se entregan los personajes funciona asimismo como un preludeo a actos atroces que niegan la posibilidad de la vida. Al ser el amor buscado como fuente de vida trascendente y al perderse la última posibilidad para completar ese vacío, que debe ser aquí en la Tierra, opta por el suicidio: «Más tarde, cuando termine esta cerveza, me acercaré al cajón del velador y tomaré la Luger 07 que me regaló la gringa» (*Los últimos...*: 93).

La separación de los amantes juega otro papel de suma importancia dentro de la modalización conductual de los protagonistas de los relatos, y al mismo tiempo deviene en condición indispensable dentro de la cuentística de Pérez. El amor es, por definición, insostenible más allá de los momentos de conocimiento del otro y de su revelación como ser humano y no como un ser etéreo. Tal vez el problema real de los personajes es que las depositarias del amor son demasiado reales. Los protagonistas no logran desvincularse de su entorno y acceder a la otra realidad que persiguen bajo unas faldas y, sobre todo, en el conocimiento del cuerpo femenino, no en su generalización, sino en su particularización. Es decir, el amor después de conjuntarse con el objeto es necesario que se separe del mismo. En ocasiones es por la vía de la separación voluntaria («Tango») y en otras, por la huida («Cien...») o por la irrealidad del objeto («El poeta...»). El amante se conjunta carnalmente con su objeto, y después se retira, asimilando al objeto a una forma del recuerdo, comprobando la imposibilidad del amor o la inutilidad del sentimiento. La separación está dada desde el momento de ejercer un acercamiento. Los personajes amantes tienen clara esta imposibilidad, que es como un juego de ensayo para descubrir el mismo resultado. En el cuento de «El poeta...» el amor es irrealizable en este mundo: el protagonista se enamora de un maniquí; es decir, el amor es alimentado por la idea del mismo sentimiento que solo se puede materializar en una entidad inanimada, que conserve la apariencia de una mujer. Es un amor separatista desde un principio.

Sin embargo, cuando no se cumple la separación carnal es porque hay un desequilibrio mental de parte de alguno de los actantes: es el caso del cuento «Bodas de Plata» en donde uno de los actantes es un demente que ha vivido

con su mujer 25 años, tratado no como persona sino como animal salvaje, a golpes, los cuales lo han obligado a desarrollar una actitud sadomasoquista. Este desequilibrio mental posibilita el sostenimiento de una relación amorosa que se ha librado del matiz del fracaso del amor. Es decir, es una pareja feliz dentro de su desequilibrio. Con ello podemos articular que la única opción para materializar el amor, dentro de la perspectiva de Pérez, es el desequilibrio mental, o la conducción del amator hacia dicho desequilibrio: «Cuando dejo de llorar le quiero, y aceptaría sus azotes por nada. Pero otras veces solo añoro el pedazo de cielo que me permite cada día. En ese pedazo de cielo que sueño que me voy. El problema es que ella también está en mis sueños» (81).<sup>2</sup>

Para seguir dentro de la modalización del amor en la cuentística de Torres la salvación y la condenación son elementos indispensables para la construcción del amor, en esta cuentística. Este sentimiento juega un papel ambivalente dentro del esquema «productivo» del amor. En ocasiones es visto como el vehículo en contra del sinsentido, el medio para la obtención de una verdad superior, la manera en que los protagonistas pueden deshacerse de su soledad y de su vacío existencial. La búsqueda del amor, la búsqueda de salvación, anulan la «incertidumbre»: «El mundo tenía un sentido para mí y ese sentido eran las mujeres. Qué importaba que viviera en la incertidumbre» (*Los últimos*, «Cien...»: 74). Así pues, el amor tiene una fuerza misteriosa desde la que se pueden superar todos los obstáculos; esta fuerza exótica se ve encarnada por la mujer que se convierte en un ser amenazador del cual es necesario protegerse: «su hermana me clavó en el suelo con su mirada. Tenía algo de bestial, de otro mundo» («Cien...»: 80).

El elemento religioso está presente en forma de rituales que los amantes articulan. En el cuento «Solo cenizas...» la amada es mayor, es una figura de autoridad: profesora universitaria, que sirve de iniciadora al narrador protagonista. Esta «sacerdotisa» está rodeada de un halo de misterio, en un principio por la cátedra impartida: «Cosmogonía del vidente» con lo que se acentúa el elemento de misticismo, o mejor dicho de 'mistericismo', hasta presentarse como la que potencia en el joven iniciado una nueva forma de percibir al mundo: «Se llamaba Esthela. Pero no es su nombre de lo que quiero hablarte, sino de la estela que ella iba dejando en mi camino...» (39). Asimismo la manera de presentarse ante el futuro amante evidencia esta postura de salvación en la que se envuelve el amor: «... se acercó lívida y tímida y besó el carbón de mi mejilla al tiempo en que decía, casi avergonzada de su desasosiego: 'el sueño es la mayor conquista del arte moderno'. 'No', le dije yo, mientras viajaba por el oro de su vejez, 'el arte moderno es la pesadilla'» (40). Además, en

2. Dentro de esta perspectiva la separación está íntimamente ligada con la modalidad de la soledad que permea las relaciones que aquí se articulan.



esta misma cita se percibe un doble juego: por un lado, una especie de salvoconducto manifestado dentro de la función comunicativa que, además de abrir la vía de comunicación, establece un código secreto de implicaciones estéticas; por otro lado, deja ver una implicación a dos niveles de concepción del mundo: para la amada la articulación de un mundo idílico, encarnado por herencia surrealista, en donde el sueño es la posibilidad del arte; para la visión del amante, la nueva estética del desencanto apocalíptico del mundo.

La salvación del amor se da a través de los productos generados que los amantes conservan como fetiches. Esta práctica es propia de las sociedades primitivas en donde la magia juega un papel importante dentro de los rituales religiosos: se toma el objeto producido por 'el dios' y se le rinde culto al objeto como si fuera el verdadero Dios:

Su olor todavía estaba allí [el de sus orines] más penetrante aún, más tirano, y allí estaba la hierba humedecida por su urgencia, me incliné entonces y recogí con unción una hojita sobre la que había orinado, hasta ahora la tengo guardada entre las páginas del *I Ching*, libro sagrado que algún día me regaló para que supiera quién era y adónde iba. De vez en cuando la saco para olerla. (44)

Este principio de magia por contigüidad traslada la posesión del dios, en este caso la posesión de la amada, a un espacio controlable en donde el amante puede rememorar la condición del amor a su discreción.

En este mismo cuento se ve claramente cuál es la posición del objeto de amor cuando se le reconoce como «El Amor» materializado de veras. La amada es un ser prácticamente inexistente y absoluto a la vez; Bataille manifiesta un propósito de los amantes que «El ser amado para el amante es la transparencia del mundo... el ser amado equivale para el amante, para el amante solo, sin duda, pero qué más da, a la verdad del ser» (35). Es en este sentido que la verdad del amor se revela en el objeto amado: «La primera noche lloré por su belleza. Cuando la miré desnuda me eché a llorar como un coreano, era tan conmovedora, tan desgarrante su desnudez...era solamente miedo a la maravilla» (Pérez: 45).

La condenación y la separación van unidas de la mano. Tal vez la condenación de los personajes sea la imposibilidad de fundirse con el objeto amado, de aprehenderlo, de hacerlo; en otras palabras querer el cielo, identificado éste como el lugar del constante éxtasis y de la armonía absoluta, en la tierra, tomando el sustantivo tierra como el lugar donde no se realiza esta unión. Aquí se halla implicada una negación de la trascendencia del alma, se vive en una sola dimensión y no hay una oportunidad posterior a la que aquí se vive. En los cuentos no se brinda un mecanismo de armonización; sin embargo, reconocemos el único lugar en donde se dan las verdaderas manifestaciones del

amor: la palabra que tiene una proximidad absoluta con el cuerpo. Dado que la palabra es el lugar en donde se expone este deseo y sobre el cual se tamiza el ejercicio del amor. Unas veces se llega a la obscenidad como potenciador del deseo: «Le gustaba que yo le hablara vulgaridades, palabras obscenas, que la remitieran a ese mundo burdo, pesado, salaz, de la putería» («Cien...»: 81). Otras se emite un discurso amoroso que se sitúa desde una perspectiva que condena el amor y las palabras: «siento tu corazón que se agita con el estrépito de todas las palabras inútiles que he acumulado en el papel» (*Un saco*, «El poeta...»: 38). Le regala el discurso a la amada —el maniquí— y se aleja. El amante está condenado a la nula realización de la pasión. Un encuentro que al fin será inútil y desgarrador: «Al fin he dado contigo» («El poeta...»: 37).

En esencia el amor podría rescatar a los personajes del mundo negativo en el que se desenvuelven; sin embargo, el amor que experimentan no salva, solo afirma y condena la orfandad de la cual han sido presas desde que nacieron: «Mi padre, Nietzsche» (*Los últimos*, «Solo...»: 92). Es decir, son personajes que han tomado su virilidad de un padre discursivo, solo ideas. El lugar en que se vislumbra la posibilidad de reposo es de contenido edípico: la madre es la que rescata, como recuerdo que los personajes buscan en cada amante: «escribiré con mi dedo en el aire: mamá» («Cien...»: 93).

La caracterización axiológica está manifestada por la atribución valorativa que el autor tiene del amor. Es decir, el amor de Pérez Torres presenta situaciones trágico lúdicas con las que juega, o mejor, desarrolla un concepto dentro del cual el amor es una constante búsqueda de una realidad superior. Este sentimiento parte de una idea que borre los límites del tiempo y sea de una trascendencia absoluta: el amor que busca es atemporal e incorpóreo, es una idea que entra por los ojos y que está más ligado al exotismo y a un estado de culto de parte del buscador, del perseguidor de sí mismo. Es un sentimiento ambivalente que potencia la acción y la curiosidad, y es también un fracaso: el fracaso de la idea y de la concepción del amor como sentimiento percedero: busca a todas las mujeres y quiere amar a todas con todos los rostros. El autor persigue asir el Gran Coño: la vagina de la que no solo emanen hijos sino también que brinde protección y sacie la orfandad en la que se encuentran los protagonistas. Al fallar la religión, entra el cuerpo que va en pos de una idea, idea al fin y al cabo inasible. El dolor se genera y los protagonistas acuden a un sucedáneo que los saque del círculo en el que dan vueltas, el círculo de la idea del amor. La trascendencia no existe, solo el cuerpo que se acaba, que es finito, huidizo: fatal entrega que conduce al dolor de existir cubierto por una realidad órfica.

El amor dentro de los cuentos de Pérez, aunque trata de ser liberador de un desasosiego constante («De aquellos lares...»), es la causa de una gran frustración por no poder asir el amor concepto («Del ideal»). Paz establece un ras-

go fundamental para la construcción amorosa: la elección del objeto amado. Esta elección del objeto amado es el rasgo diferenciador fundamental entre el concepto de amor moderno y el concepto de amor antiguo. El amor ya no necesita de bebedizos ni de encantamientos para afirmar su carácter de designo divino, sino que ahora es plena libertad de aceptación de la fatalidad (127). En este sentido la visión de Pérez está matizada por una movilidad en la formulación del concepto de amor.

La filosofía que subyace en estos cuentos es de un sustrato platónico según la perspectiva que comenta Paz: «En realidad, para Platón el amor no es propiamente una relación: es una aventura solitaria». (46) Tal vez esta «aventura solitaria» sea el común denominador de las relaciones que se establecen entre los protagonistas; esto supone la paradoja de una relación en la que se busca la completud que ninguno de los actantes alcanza a realizarla. Aquellos que logran concretar el amor están destinados al fracaso que genera la convivencia diaria, el caso es el cuento «Cañabrava». En el cuento «Del ideal», se resume lo que será todo el planteamiento del concepto amoroso como situación de imposibilidad y de inaccesibilidad absolutas, contrapuesta a la vida cotidiana.

La situación del hombre es la de un ser aislado, escindido, contagiado por el miedo, permeado de miedo que se construye una serie de problemas que reconoce. Su religión es el cuerpo femenino, que guarda en secreto para que no se gaste. Sin embargo, eso es irremediable, la imposibilidad del amor es absoluta dentro de estos términos; existe una desconfianza del autor por los elementos sociales que han desvirtuado el concepto y duda de la posibilidad de regulación social del amor.

Los cuerpos al amarse, con solo descubrirse están destinados a sufrir de la ausencia y de la agonía de aceptar la fatalidad de la muerte. Los personajes de Pérez Torres huyen constantemente, huyen de sí, encuentran el amor y con ello el espanto.

De acuerdo con lo antes expuesto, Raúl Pérez Torres propone en su cuentística un amor que sea un punto de encuentro del cielo en la tierra. Lugar prometido desde donde se oculte el dolor de la existencia. Soledad finalmente que lleve a los individuos a desgarrarse el alma tratando de buscar una respuesta a sus constantes contrariedades. El amor está condenado al fracaso, es una vocación de fracaso, de experiencia de lo inútil. La separación es el estado ideal de la pareja y la evocación del cuerpo es el único testigo de permanencia. No cabe duda de que los personajes de Pérez buscan el amor para no encontrarlo, para evidenciar su finitud, para encontrarse perdidos, huérfanos que claman por los brazos de la madre que junto con el padre han muerto mucho antes de que empezaran a aprender los balbuceos con los que tocan un cuerpo y creen ver en él la eternidad. ❀

**OBRAS CITADAS**

Bataille, George. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988.

Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*, México, Seix Barral, 1994.

Pérez Torres, Raúl. *Ana la pelota humana, antología*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1978.

— *Un saco de alacranes*, Quito, Abrapalabra, 1989.

— *Los últimos hijos del bolero*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997.

Varas, Patricia. *Narrativa y cultura nacional*, Quito, Abrapalabra, 1993.