

## LA SUBVERSIÓN DEL GÉNERO FEMENINO EN *SOLITARIO DE AMOR* DE CRISTINA PERI ROSSI

THE SUBVERSION OF THE FEMALE GENDER IN *SOLITARIO DE AMOR* BY  
CRISTINA PERI ROSSI

SAMY REYES GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-2825-7222>

samyzacarias@hotmail.com

Recibido: 19.07.2022

Aceptado: 20.02.2024

RESUMEN: A través de la teoría queer que se desprende del pensamiento de Judith Butler y Paul Preciado, analizaremos *Solitario de amor* (1988) de Cristina Peri Rossi, con el objetivo de mostrar cómo Aída, el personaje femenino de la novela, subvierte el género y posibilita una nueva forma de vivir consigo misma y los otros, lo cual significa que la narrativa establece una crítica directa al sistema patriarcal en el que se encuentra el personaje y también al mundo actual. Nuestro análisis intenta hacer una lectura no hegemónica y queer de la novela de Peri Rossi, para construir nuevas lecturas de la literatura hispanoamericana, especialmente la escrita por mujeres, que permitan entablar diálogos con perspectivas poco empleadas para el análisis de obras literarias realizadas en español. Asimismo, buscamos contribuir a la crítica de la obra narrativa de Peri Rossi que suele pasar desapercibida, a diferencia de su obra poética, y que puede proporcionar nuevos imaginarios pospatriarcales y alternativos al binario sexo/género que sigue imperando en nuestra sociedad, cuestión que parece interesar directamente a la autora. Así pues, el análisis de esta obra mostrará cómo la identidad, el género y el amor pueden tener nuevas expresiones que rompen con lo esperado culturalmente, alcanzando una libertad agencial que el acto amoroso invita a vivir.

PALABRAS CLAVE: Teoría queer, feminismo, literatura hispanoamericana, teoría de género

**ABSTRACT:** Through queer theory derived from the thought of Judith Butler and Paul Preciado, we will analyze *Solitario de amor* (1988) by Cristina Peri Rossi, aiming to show how Aída, the female character in the novel, subverts gender and enables a new way of living with herself and others. The narrative poses a direct criticism of the patriarchal system in which the character lives, and also of the current world. Our analysis attempts to do a non-hegemonic, queer reading of Peri Rossi's novel in order to construct new readings of Spanish-American literature, especially that written by women, so that we start dialogues with perspectives that are not frequently used for the analysis of literary works written in Spanish. Likewise, we seek to contribute to the critique of Peri Rossi's narrative work that often goes unnoticed, unlike her poetic work, and that can provide new post-patriarchal, alternative imaginaries to the sex/gender binary system which still prevails in our society --an issue that seems to be of direct interest to the author. Thus, the analysis of this work will show how identity, gender and love can have new expressions that break with what is culturally expected, reaching an agential freedom that the act of love invites to experience.

**KEYWORDS:** Queer Theory, Feminism, Spanish-American Literature, Gender Theory



## 1. INTRODUCCIÓN: ¿CÓMO LEER *SOLITARIO DE AMOR*?

*Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi puede ser pensada como un monólogo amoroso o una obsesión de un hombre hacia una mujer (Munguía Zatarin 2007, Sánchez Fernández 2005, Corbalán 2008). En otro extremo, también se lee desde el punto de un erotismo sagrado (Hernández Martínez 2007). Del mismo modo, puede leerse como una novela psicoanalítica (Pasetti 2020) con un estilo narrativo que produce una sensación de temporalidad congelada donde el tiempo es un presente continuo, sin rupturas (Cosse 1995).

Sin embargo, descarto realizar una lectura psicoanalítica, debido a que considero que la novela parodia a cierto psicoanálisis hegemónico y patriarcal y no lo defiende como modelo a seguir. Esta hipótesis parte de dos motivos: a lo largo de la novela Aída se burla del narrador y sus deseos, así mismo, pareciese que nada de lo que el psicoanalista le propone al protagonista sirve para "capturar" o "comprender" tan siquiera la relación entre Aída y él que termina al final de la narración; el segundo motivo se afianza en lo dicho por la propia autora. En una entrevista con Pérez Fondevila (2005: 190), sentenció que "nunca había leído a Lacan ni a Freud: lo hice después de terminar *Solitario de amor* porque me insistieron en que había escrito una novela lacaniana. Yo creo que tengo la capacidad de llegar a las cosas a través de la experiencia y de la intuición", lo cual

clausura que la novela sea psicoanalítica en su génesis, puesto que la autora no estaba interesada en tal teoría interpretativa.

En cambio, este artículo busca explorar la novela bajo una mirada queer donde Aída pueda ser leída desde la subversión de lo femenino. Considero, en esta línea argumentativa, que la novela abre la puerta para pensar cómo la normatividad de los géneros se quiebra en el “teatro de la seducción” (Lipovetsky 2012: 45). El personaje de Aída representa el objeto del deseo del narrador, pero también se muestra como ella se resiste a cumplir con las obligaciones que socialmente se esperan de una mujer, lo cual teje una subversión del género y una ruptura con el binario sexual, sin por ello masculinizar a Aída, produciendo, claramente, una ambigüedad o una torcedura. De tal suerte, Aída se fuga de los arquetipos que los hombres suelen esperar de una mujer enamorada, construyendo su propio modo de ser, convirtiéndose en un sueño de sí misma, como ella expresa.

Siguiendo a Cristina Álvarez (2011) y Ana Corbalán (2008), en la narrativa de Peri Rossi hay un juego de disonancias en torno al género y los prejuicios machistas: “en este juego se van rompiendo los esquemas conocidos y recalci-trantes, se soslaya la *normapatía* y se devela una esencia verdadera ajena a lo señalado como normal y aceptable: he ahí la disonancia” (Álvarez 2011: 84). Según Álvarez, esta disonancia se muestra en tres novelas de Peri Rossi: *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988) y *El amor es una droga dura* (1999). Este texto se dedicará solamente a *Solitario de amor* como expresión de una narrativa de crítica patriarcal donde los personajes alcanzan cierta subversión de los géneros, especialmente Aída, inaugurando una rebeldía consciente y necesaria para un pospatriarcado donde las mujeres dejen de ser víctimas de los hombres y puedan alcanzar su propio proyecto personal y colectivo (Dominijanni 2017).

Al igual que Álvarez (2011), utilizaremos la teoría de Judith Butler para mostrar la subversión del género, sin embargo, siguiendo a Dos Santos (2016), sumaremos la perspectiva de Paul Preciado, que permite mostrar cómo el género es una cuestión agencial y no meramente personal, pudiendo haber agencias contrasexuales, como es el caso de Aída. Con estas dos filosofías, podremos pensar cómo la subversión de una persona puede disparar, a su alrededor, otras rupturas colectivas del género. Asimismo, tomaremos los propios análisis que realiza Peri Rossi sobre feminismo y otras cuestiones sexuales en la revista *Triunfo*, haciendo notar que la ruptura con el orden establecido es un asunto consciente en la propia escritora (Gilmour 2000: 124, Mérida Jiménez 2015). De tal manera, la protagonista de este artículo es Aída como subversiva del género.

Para ello, divido el análisis en bloques: primero, analizaré el discurso sobre la *verdad del sexo* y cómo este termina corporalizándose en los sujetos binarizados en géneros (masculino/hombre – femenino/mujer), haciendo difícil otras formas de existencia no-patriarcales. Segundo, indago en cómo Aída construye su género en una crítica consciente contra el rol que se le impone socialmente. Finalmente, haré notar cómo la relación amorosa es una de las situaciones que permite trascender los preceptos del género si así se desea. En las conclusiones indagaré sobre la posibilidad de representaciones, especialmente literarias, que

vayan más allá de las obligaciones sexo/genéricas, siendo *Solitario de amor* una muestra de esto. Este procedimiento sigue el realizado en los trabajos de Eve Kosofsky (1998), donde la literatura sirve como parteaguas de crítica cultural y el trabajo de la propia Peri Rossi, como demostró Natasha Tanna (2019), y que permite pensar la escritura aquí trabajada como una creadora de una estética postpatriarcal.

## 2. DEL DISCURSO AL CUERPO: LA VERDAD DE LOS SEXOS

Desde la perspectiva de Michel Foucault, la modernidad y nuestra actualidad han construido un discurso sobre la sexualidad que no se agota en expresiones lingüísticas, sino que construye un orden cultural que hace aparecer cuerpos sexuados con ciertas normas y obligaciones que pasan como "naturales", "espontáneas" y hasta "inquebrantables". Así "los símbolos están en el cuerpo, en la manera de vestir, en el corte de pelo o en la voz" (Dos Santos 2016: 119). En el primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, se lee que "entre sus emblemas, nuestra sociedad lleva el del sexo que habla. Del sexo sorprendido e interrogado que, a la vez constreñido y locuaz, responde inagotablemente. [...] Le hace decir la verdad de sí y de los demás" (1991: 95). Culturalmente, se cree que la sexualidad debe vivirse bajo un discurso acorde a cierta proyección colectiva que ha ido construyéndose a lo largo de siglos. El sexo no habla simplemente a través de las palabras que un sujeto expresa, sino también por medio de sus actitudes, simbolización corporizada o somatización, normalizadas en lo cotidiano.

Estas actitudes van fundamentando lo que Álvarez nombró, siguiendo a Peri Rossi en *El amor es una droga dura* (1999), como *normapatía* y que se considera como el proceso en que la cultura corporaliza las proyecciones del sexo en los individuos (Malabou 2021). En palabras de Peri Rossi: "el discurso sobre el sexo en Occidente es antiguo, y su imperativo: convertir el deseo, todo el deseo, en discurso, ha llevado cuanto se refiera al sexo al molino sin fin de la palabra. Podríamos agregar: al de la imagen" (1978a: 42). Esta imagen no solo se refiere a los productos culturales, como podría ser la pornografía, sino que implica la imitación, siempre imperfecta, de estas expresiones proyectadas en el discurso y en el campo de los productos culturales. Los discursos hegemónicos y sus creaciones artísticas van obligando a la sociedad de Occidente a regularse en normatividades sexistas que prohibirán otras formas de vida, especialmente cuando son realizadas por sujetos considerados inferiores, como es el caso de las mujeres y sus luchas políticas (de Lauretis 2000). Por eso señalará Butler que "la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones" (2002: 198) que construirá sexualidades y expresiones del género patológicas y negativas.

Si el sexo tiene una verdad es porque se ha vuelto una proyección en los cuerpos reales, se ha corporalizado, y este proceso se ha dado en la binarización de los sujetos. A las obligaciones sociales que cada sujeto binarizado debe cumplir, se le conoce como "género"; asimismo, el modo de ser que estos sujetos

deben alcanzar está siempre en relación con el binario sexual. Butler define así al género:

... es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas –dentro de un marco regulador muy estricto– que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser. Una genealogía política de ontologías del género, si se consigue llevar a cabo, deconstruirá la apariencia sustantiva del género en sus acciones constitutivas y situará esos actos dentro de los marcos obligatorios establecidos por las diferentes fuerzas que supervisan la apariencia social del género. (Butler 2007: 98)

De tal suerte, la cultura no solo construye el género como una encarnación de los proyectos sexistas del heteropatriarcado, sino que tiene ciertas instituciones que obligan y supervisan el cumplimiento de tales mandatos, como la familia, la escuela y determinadas relaciones, como la de la pareja. A Butler, por otro lado, le interesa mostrar al género como una producción colectiva donde la sociedad vigila y castiga a aquellos que no cumplen con la ley del género. El proceso de corporización de la ley, explica Preciado, “es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico [...]. El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales” (2016: 21). La cuestión del género no se acota a su discurso, sino que se relaciona al modo en que acontece dentro de la sociedad a través del cuerpo y las técnicas sobre este; asimismo, se relaciona con la persecución de aquellos cuerpos que son obligados de manera constante a actuar conforme al mandato patriarcal, siendo las mujeres las más afectadas. De tal manera, “lo que está funcionando al nivel de la fantasía cultural [el discurso] en último término no puede disociarse de las formas en las que se organiza la vida material” (Butler 2021: 302).

En ese sentido, resulta interesante, en tanto que el género es una construcción imaginaria que tiene implicaciones reales, observar cómo, en *Solitario de amor*, Aída trata de escapar del mandato heteropatriarcal de su género y, debido a esto, el narrador, como otros hombres de la vida de Aída, intentan obligarla a cumplir con la ley del género que beneficia a los hombres y hace de las mujeres sujetos a someter. Esto es lo que Peri Rossi ha denunciado como el escándalo sexual de la contemporaneidad. Desde esta perspectiva, que una mujer se comporte diferente a lo que se espera, que comercialice con su propio cuerpo más allá de los mandatos capitalistas y de las obligaciones sociales que se fundan en un orden binario, se vuelve una herejía cultural o lo que Kosofsky Sedwick (1998) denomina crisis crónica de los binarios de género. Sobre esto, precisará Peri Rossi lo siguiente:

Los que se escandalizan, encontrarán fáciles culpables para tanta disipación: la democracia, la falta de autoridad, en fin: el caos. Olvidarán –la memoria colectiva es frágil– que el sexo, desde antiguo, constituyó también un artículo, una operación comercial, un trueque. (Peri Rossi 1978a: 42)

Cuando las mujeres renuncian al orden patriarcal al hacerse cargo de sus cuerpos más allá de los preceptos culturales, son perseguidas o excluidas. Tanto para Peri Rossi, como para Butler, las mujeres pueden ser pensadas como una proyección social en el sentido del género y, desde esa mirada, la sexualidad femenina es una técnica cultural que el patriarcado ha obligado a corporalizarse a través de la feminización de los cuerpos de las mujeres, pero que siempre puede subvertirse. De tal manera, para Peri Rossi, las mujeres no pueden ser reducidas a un modo de expresión esencializado, ni mucho menos a una biología dada y obtenida de una vez para siempre en el nacimiento, sino que

... una nace mujer y es mujer toda su vida mientras no se opere. O sea, que ya ahora, ni siquiera es una esencia ser mujer. [...] La conducta sexual –que es una conducta– es variable. Algunos, y entre ellos yo me cuento, tenemos una conducta sexual estable durante toda la vida –yo la tengo desde que me conozco– pero eso no me lleva a pensar que es una esencia. Es una elección. (Pérez-Sánchez y Peri Rossi 1995: 59)

Como se observa, si para Peri Rossi las mujeres no tienen una esencia, ni la sexualidad puede ser reducida a una repetición espontánea y frenética de lo mismo, es entonces posible subvertir la ley del género en la construcción de otros modos de ser que se corporicen más allá del orden patriarcal. Este es rotundamente el postulado de todas las teorías queer. Podemos decir que, en primer lugar, las mujeres no realizan estas conductas sexuales repetitivas de modo natural, sino que se les imponen desde afuera de un modo absoluto, sea a través del discurso o de las imágenes, sea por la autoridad patriarcal. En segundo, la subversión del género sería tomada como “excepción perversa que confirma la regularidad de la naturaleza” (Preciado 2016: 22), es decir, como un error en esta repetición colectiva del género. Cuando esto sucede, como hace notar Butler (2021), se entra en una zona de violencia constante que se materializa en acciones que buscan corregir la conducta subversiva de quienes quiebren tal ley, sea a través de las instituciones de control o radicalmente con la violencia física y psicológica. Y, en tercero, al mostrar que el género es performativo, es posible hacer que los cuerpos tengan una sexualidad y un género más allá de los preceptos patriarcales. Esto último no quiere decir que el cuerpo no tiene espontaneidades, como puede ser el deseo hacia ciertos cuerpos, sino que el análisis propuesto revela que muchas de nuestras actitudes repetitivas son producciones culturales más que una naturaleza ya dada.

Bajo este análisis, será posible detectar cómo Aída disloca el discurso cultural e inaugura la posibilidad corporalizada de ser más allá de lo femenino y no, por ello, caer en lo masculino, sino en un espacio que podemos denominar ambiguo, fracturado, queer. La resistencia de Aída es, a la vez, verbal y corporal: *performativa*. Ella se enfrenta a los discursos culturales pasando del deber, al hacerse a sí misma. Asimismo, cabe destacar que Aída construye, como piensa Catherine Malabou al hablar del clítoris como posibilidad de abyección corporal, “[una] relación *con el poder* pero no relación de poder” (2021: 119), lo cual la coloca en otra forma de estructurar relaciones. El nuevo discurso de Aída no se

vuelve ley para los demás cuerpos, sino una posibilidad de liberación sin sometimiento y horizontalidad. En términos de Preciado, esto sería una performatividad “autocobaya” (2020a) donde el sujeto juega consigo mismo en la creación de otros modos de ser no normativos que, a la par, incluyen a los otros en tales movimientos, produciendo un devenir colectivo de la subversión, o lo que Preciado también denominó “multitudes queer” (2005).

### 3. YO SOY MI PROPIO SUEÑO: AÍDA SUBVERSIVA

La subversión de Aída se realiza al reconocer y negarse a repetir ciertos preceptos obligatorios de lo femenino, que tanto Preciado como Peri Rossi han identificado como principios sexistas que atañen a las mujeres. Por ejemplo, se destaca cuerpos femeninos estéticos o el imperativo de la belleza (Preciado 2020a: 92, Peri Rossi 1978a). En la propia novela *Solitario de amor* se lee lo siguiente:

Los escasos clientes se pasean entre carteles de viejas actrices, hoy retiradas, cuya belleza tiene algo de prefabricado, algo de cartón. Marlene Dietrich y su larga boquilla, con su mirada viciosa de mujer aburrída, de mujer sin ilusiones, pero que provoca el sueño ajeno. Rita Hayworth y su melena rojiza, con un vestido negro y un sujetador exagerado quizás para glándulas mamarias [...]. Compro para Aída, que no está, una serie de láminas con reproducciones de Tamara de Lempicka. Sé que amas esos cuerpos musculosos y fríos, esos vestidos negros de corte fascista, esa belleza un poco sádica, por imposible. (Peri Rossi 1990: 101)

En otro momento, se hace constatar la sumisión a la autoridad paterna o marital (Peri Rossi 1978c: 45). Este proceso construye la idea de que las mujeres no tienen capacidad de independencia, ni tampoco de razón. En ese sentido, las mujeres deben “no saber mucho de casi nada o saber mucho de todo pero no poder afirmarlo” (Preciado 2020a: 92). En la novela las obligaciones son proyectadas por otros hombres sobre el cuerpo de Aída:

–No quise ser el sueño de mi padre –dice Aída, esquiva.  
 –¿Cuál era el sueño de tu padre? –pregunto.  
 –Él quería una hija dócil y tranquila, arquitecta, en lo posible, buena esposa, amante de su hogar y dominada por su marido.  
 Aída no fue arquitecta, no fue dócil, no fue tranquila, no se dejó dominar por el marido.  
 –¿Qué quería tu primer amante?  
 –Un matrimonio feliz con muchos hijos, excursiones a la montaña y pesca submarina. Yo tenía quince años. Creo que me amaba. Pero yo entonces no quería tener hijos, no quería excursiones al campo a la montaña, no quería pesca submarina. Ni siquiera accedí a que me enseñara a nada.  
 [...]  
 –Hugo no tenía demasiadas pretensiones. [...] Le hubiera gustado que yo fuera una esposa perfecta: casta, buena cocinera, solícita con las amistades, con su familia. No hice nada de eso. Tuve varios amantes, había noches en que no volvía a dormir a casa, me afilié a un partido político clandestino. Discutíamos

mucho. Al final, lo dejé. Nunca quise ser el sueño de ningún hombre: yo soy mi propio sueño –dice Aída, levemente irritada. (Peri Rossi 1990: 147-149)

En este pasaje extenso se observa cómo los hombres suelen discutir con las mujeres cuando no cumplen con las obligaciones que estos proyectan sobre ellas para corregirlas y/o denigrarlas. Si el imaginario cultural crea el género, este es construido desde la mirada masculina que se vuelve soberana del mundo y se corporaliza a través de la violencia, haciendo que muchas mujeres repliquen esta construcción por considerarla normal y necesaria (De Lauretis 2000). Empero, Aída, al volverse su propio sueño, estaría negando el lugar del hombre en la estructura social al convertirse en dueña de sí misma.

Cabe rescatar que este último diálogo con tinte confesional no busca que el narrador corrija a Aída o haga alguna acción. Él mismo descubre que ella se ha desvinculado de la ley y que cualquier acción que él realice para corregir o modificar el sueño de Aída, la alejaría, puesto que ella no está bajo su poder. Esta confesión es, ante todo, una *afirmación* de Aída sobre sí misma, que produce en el narrador el terror de la pérdida, en el momento en que él confiese lo que busca con ella. Asimismo, este terror no es producido directamente por Aída, sino desde el propio narrador que proyecta en ella una especie de soberano que es capaz de destruirlo. Pero como ya dijimos, Aída no busca la soberanía, sino una nueva forma de relación con el poder. En otro diálogo Aída le explica que ella siempre pensó que el amor no se hacía, es decir, que no se impone voluntariamente, sino que se siente y se acepta:

La expresión me resultó larga y deliberada: como construir una casa, por ejemplo, o levantar una pared. Había una intención detrás, un proyecto, como si la voluntad pudiera regir ese acto. [...] Ahora estoy de acuerdo: tú y yo hacemos el amor como se levanta un edificio, como se eleva una casa, como se iza una vela. Es una tarea de dos, compartida, un trabajo delicado, cuyo premio está al final, en la hermosa consecución de la obra. (Peri Rossi 1990: 126-127)

Ahora bien, para Aída hacer el amor nunca es un acto de reducción, sino la realización de un acto compartido y delicado. Esto significa que ambos deben cuidar de no arruinar la situación amorosa, así como incentivar su sentimiento. El amor para Aída implica cuidado mutuo, acuerdo y, claramente, cierta espontaneidad del deseo entre ambos sujetos. A pesar de ello, para Aída el amor no necesita condensarse en una normatividad que obliga a los sujetos a ser de ciertos modos y a convivir bajo un manual, como pasa con el matrimonio, contrato que Peri Rossi ha criticado constantemente en su narrativa breve (Corbalán 2008: 4). Como afirma Peri Rossi, en "Divorciémonos, amor mío", la sociedad creó ciertas acciones, como el matrimonio, que servían para ligar a los sujetos a través de un contrato: "una norma social aceptada y extendida era la de amar sin contrato: el matrimonio tenía otra función: protegía intereses, aseguraba el escalafón social y producía hijos, claro está. Los matrimonios solían ser duraderos; los intereses son más constantes que la pasión" (1980: 12). El sentido que Aída da a su relación no entra en el del matrimonio (recordemos que Aída estuvo casada), sino en

el de la pasión; pero su pasión es frágil y cuando se le obliga a cumplir con los mandatos patriarcales, huye.

De igual modo, también se busca constituir una sexualidad sumisa y discreta desde la percepción masculina machista. Por ejemplo, en *Solitario de amor*, el narrador se escandaliza cuando Aída se desnuda, sin pudor alguno, frente a él, sin dedicarle esa desnudez a su goce, mostrando su deseo de poseer a Aída hasta en sus acciones sensuales:

Aída puede desnudarse impunemente, ante el espejo, sin ceremonias, puede quitarse la ropa y ponerse otra, estando yo delante, sin que ese desnudo me esté especialmente dirigido, sin que la opulencia de sus senos blancos chorree hacia mi boca hambrienta, sin que la majestuosidad de sus piernas reclame mis caricias de oficiante. (Peri Rossi 1990: 124)

Esta disposición sexual femenina debe estar dirigida a los hombres (por eso el escándalo del narrador) y, a la vez, no puede volverse extremista (Aída no debería tener varias parejas, debería cumplir con el amor monógamo). Como precisa Preciado:

... el régimen sexopolítico disciplinario de los siglos XVIII y XIX patologiza y medicaliza el deseo sexual de las mujeres considerándolo como causa de histeria, masturbación, ninfomanía, perversión u homosexualidad, el nuevo régimen farmacopornográfico sanciona, por primera vez, la falta de deseo y placer sexuales en la mujer. (Preciado 2020a: 149)

Se espera que la mujer tenga relaciones monógamas, discretas, libidinales, pero no extremistas. De igual modo, ella debe estar relegada al deseo del otro y no al encuentro entre los participantes del amor. La mujer no desea, sino que, bajo esta idea, es deseada y seducida, poseída por el hombre y nunca aquella que busca una relación afectiva donde el deseo compartido sea el centro y no las obligaciones y las jerarquías. Como sucede en otra narración de Peri Rossi, la mujer "despierta en él la necesidad de una fusión-posesión con el cuerpo deseado" (Izaguirre Fernández 2017: 107), centrada en su propio deseo y no en el deseo de la mujer. Aída, por otro lado, tampoco es monógama, sino una mujer con múltiples parejas. La narración da a entender que el narrador, en el capítulo en el que se queda a solas con el hijo de Aída, tiene con esta una "relación [que] es semisecreta" (1990: 111), pero no se explica si esto es así porque Aída así lo quiere o por él. Lo que sí sabemos es que Aída suele tener "propuestas [de índole sexual] de hombres y mujeres" (1990: 9) y que tiene un admirador miedoso, situación con la que empieza la novela, del cual el narrador tiene pleno conocimiento y con el que se da pie para su discurso interno sobre el amor.

Ahora bien, tampoco se debe considerar a Aída como una mujer "masculina", pues su seducción no cumple con el "donjuanismo" (Preciado 2020a: 93) típico de los hombres. Ella no engaña a sus parejas para tomarlas como objeto y conseguir el sentimiento amoroso, no tiene un discurso oculto debajo de la seducción, al contrario, confiesa su forma de vida y sus pensamientos con constan-

cia; tampoco deja a sus hombres por otro más joven (Preciado 2020a: 93), como suelen hacer los varones con las mujeres. Aída vive su sexualidad sin reducirse a la mujer de alguien, a la esposa de alguien o a la pareja de alguien. Como la misma Peri Rossi afirma en la entrevista con Roffé:

Creo que la mujer más independiente que he creado es la Aída, de *Solitario de amor*. [...] vive la intensidad del vínculo erótico sin ninguna estructura fija. No busca la estabilidad, sino que se somete a los vaivenes de la pasión. En otros términos, se sitúa, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudica al varón. ¿Qué consigue? Que el hombre que la ama se coloque en el lugar opuesto, en el que suele estar la mujer. Es el hombre enamorado de Aída quien desea casarse, tener un hijo con ella, y teme ser abandonado. Las relaciones pasionales son un juego de posiciones (la palabra juego en la acepción más seria del mundo) en virtud del cual basta con que uno de los miembros consiga cambiar de lugar para obtener la contrapartida del otro. La mayoría de los personajes femeninos que describo en mis libros no desea ser solo objeto de deseo, sino todo lo contrario: quiere ser sujeto de su deseo. No por ello son mujeres "virilizadas". Han superado la distinción tradicional de roles y eligen su posición frente al deseo, la intercambian, juegan con ella. (Peri Rossi en Roffé 1998: 103)

Aída construye sus amores más allá de un contrato social y de una ley establecida, en la espontaneidad del deseo que no niega el cuidado mutuo y la acción común, para la producción de tal deseo entre los implicados. Como indica Izaguirre Fernández (2017): "El deseo escapa de toda imposición y debe experimentarse libremente, sin que en él se inmiscuyan los presupuestos sociales, religiosos e incluso lingüísticos" (110). Pero si esto es así, Aída no cumple con su rol femenino ni imita del todo uno masculino, sino que se inserta en la subversión constante de las normas del género y en la imposibilidad de la definición de su actuar a través del libre fluir del deseo, o, como sostiene Peri Rossi, en un juego de las posiciones. Sobre esto último, por ejemplo, los lectores pueden llegar a sentirse sorprendidos de que Aída deje al narrador porque, a pesar de que sabemos el monólogo del amante, Aída no parece mostrar, a excepción de la escena final donde el narrador se queda con el hijo, una repulsión a este. Al contrario, parece que de algún modo disfruta estar con él, al punto de cambiar sus percepciones sobre qué significa amar a otro.

Retomando los análisis de Butler, es pertinente recordar que "una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género" (2007: 12). Alejarse de la estructura del género produce ansiedad, tristeza, exclusión. Pero, en el caso de Aída, pareciera que no hay sentimientos negativos en ella misma, sabiendo que reconoce su distanciamiento a los arquetipos que se le imponen. Finalmente, Aída "es su propio sueño". ¿Qué significa esto? Que Aída, bajo los términos de Butler, ha quebrado el género y ha quedado en un espacio de lo indeterminado (no se parece a otras mujeres, no se comporta como otras mujeres, ni se deja dominar por otras mujeres, tampoco actúa como un hombre soberano). Aída re-

pite un modo de ser que es “una repetición de la ley que no sea su refuerzo, sino su desplazamiento” (Butler 2007: 94). Resulta esclarecedor cuando el narrador dice que “Aída es una mujer indiferente: le falta algo, como a las mujeres de los cuadros de Magritte” (1990: 21). Lo que le falta a Aída es la intención de repetir su género, haciéndola ver como una mujer distinta, abyecta, quebrada o hasta irreal, donde el imaginario del hombre corrige esta falta, la llena de proyecciones, la intenta terminar de pintar. Pero como un cuadro de Magritte, Aída está siempre rota ante la mirada del hombre, pero desde otra mirada, la queer, Aída ha quebrado al patriarcado.

No obstante, una subversión siempre dispara las violencias contra quien la realiza. En el discurso amoroso del narrador Aída lo corrige con constancia como mecanismo de defensa ante sus intentos de control y corrección:

–¿Ves? –dice Aída –. No necesitas ser mi marido para venir al mercado. Pero lo que yo quiero es ser tu marido: llegar a casa con las manos llenas de ofrendas para ti.

[...]

–Detesto el matrimonio –dice Aída. Yo, en cambio, quisiera ser tu marido.

–Tú también te cansarías –murmura, escéptica.

No puedo imaginar mi cansancio de ti, aunque puedo imaginar tu cansancio de mí. (Peri Rossi 1990: 118)

El narrador, como la expresión de lo masculino, cree que debe conseguir que Aída se integre a su deseo, a sus proyecciones. Él, a pesar de que a lo largo de la novela también tiene subversiones de su género por la relación que tiene con Aída, sigue creyendo que su amor hará que ella cambie de parecer, que la transformará, mostrando su perspectiva masculina (Millington 2002). Y, sin embargo, “para que me ames, no he de tener ningún sueño. Solo he de amarte como eres, lisa e imberbe como un cetáceo, blanca, lunar, caprichosa, egoísta, dueña de ti misma, orgullosa, altiva, exigente, débil, vulnerable, colérica, tendenciosa, fanática, irritable, enamorada de ti misma” (1990: 149). Pareciera que la actitud ante la subversión es: o la corrección o la resignación. En el caso del narrador, se juega entre ambos polos justamente por estar enamorado, por querer ser digno de Aída. En el caso de darse una resignación por amor, esto también implica una modificación del propio yo.

Se podría pensar que, bajo esta actitud, el narrador devendría más allá de su propio género masculino (Millington 2002: 43), lo cual es una verdad a medias. El problema en el caso del narrador es que este no sabe que puede vivirse más allá de la ley del género, que la pérdida de la identidad masculina no es la pérdida del yo absoluto, sino la posibilidad de la construcción de una nueva forma de ser que modificaría sus relaciones con los otros. De esto resulta que, cuando Aída lo deja, debido a que él ha perdido personalidad al aceptar la subversión de ella de manera activa, termina concluyendo que se ha quedado sin nombre, sin yo, sin horizonte. La destrucción que genera la aceptación de Aída no se vuelve creadora para el narrador, sino al contrario, una anulación

de sí mismo que luego, bajo el psicoanálisis, cree poder corregir o lo que es lo mismo, recuperar.

De tal manera, en la puesta en escena de subversión de Aída, cuando se cede a ella, también se cede a volverse uno mismo subversivo como por contagio. El narrador, finalmente, acepta las modificaciones de Aída. Por ejemplo, en un momento de la novela, se observa la manera en la que el personaje entra en dos polos: el de aceptar que el lenguaje es producido por lo masculino sobre lo femenino o aceptar que es meramente femenino, siendo esta última postura la de Aída cuando defiende que la mujer es la que nombra y no el hombre:

La tierra prepara su eclosión mientras yo te pulso; de tu boca enrojecida, inflamada (cráter espumoso), va surgiendo un rumor, un clamor; 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 de identifica, te funda y te cimenta, te bautiza y te confirma: Aída.

—El lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían. (Peri Rossi 1990: 20)

Bajo este choque, el narrador quiere hablar el lenguaje de Aída, pero, para ello, debe ser nombrado por ella, si esto no pasa “soy un hombre sin nombre [...]. Si ella no me nombra, soy un ser anónimo, despersonalizado, sin carácter, sin identidad” (1990: 179). ¿Pero qué naturaleza tiene Aída para nombrar? No la del poder ni la de la sumisión, pues no impone nada, ni se deja imponer nada. ¿Qué tipo de nombramiento puede darse ahí donde la soberanía ha quedado desplazada? El narrador olvida que, si Aída se ha construido un sueño de sí misma, esto implica también nombrarse, es decir, entrar en una relación con el lenguaje donde no sea el otro el que nos imponga un nombre (la ley del padre, bajo la idea del psicoanálisis; la ley patriarcal, bajo los análisis de Butler, Preciado y Malabou). No obstante, Aída no se nombra en una absoluta soledad, sino *en relación* con lo que busca negar sobre sí misma, es decir, *desplazando* de sí lo que significa ser nombrada por los hombres. En ese sentido, Aída entra en resonancia con el lenguaje patriarcal no para imitarlo y replicarlo, sino para transgredirlo. Las palabras poéticas de Peri Rossi podrían ser dichas por Aída: “hablo la lengua de los conquistadores/ pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen” (1994: 11).

Pero el narrador no puede borrar de sí a Aída, no puede separarse de ella porque él mismo ha proyectado sobre Aída una imagen doble, contradictoria: la del padre que da nombre (masculinización de Aída por parte del narrador) y la de la mujer que él construye. En este grado de contradicciones, es clave cuando el narrador se feminiza a sí mismo sin por ello eliminar de sí su lado masculino: “te miro desde mi avergonzado macho cabrío y desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer” (1990: 11-12). Pero en el momento en que él se avergüenza de su masculinidad y coloca a Aída en tal rol, impide una subversión de su género por contagio amoroso, él seguiría siendo un macho, aunque femenino. Al seguir proyectando sobre Aída la figura de una soberana, diosa, creadora del lenguaje, madre no-tiránica, el narrador entra en el espacio de la destrucción de sí sin posibilidad de autonombramiento y de escape a los preceptos masculinos

(Millington 2002: 44). Ha quedado huérfano y en vez de hacer de su orfandad un vector de producción de sentido, como hizo Aída al rechazar a los hombres, se clausura a sí mismo, quedando encarcelado en las proyecciones de su deseo, volviéndose un enamorado solitario. A pesar de ello, el amor que siente por Aída puede ser la posibilidad de subvertir su género en la construcción de nuevas formas de ser.

#### 4. UNA POSIBILIDAD COMÚN: EL AMOR COMO CONTAGIO DE LA SUBVERSIÓN

El amor del narrador con Aída no es una lucha, sino un diálogo entre extranjeros, haciendo ver que la relación fallida es más una incompreensión que una lucha de soberanías:

Hablo una lengua que no conoce, puesto que mi cuerpo es diferente al suyo y mi sexo es una llave, no una casa. Soy el peregrino que busca el templo para inclinarse y orar, el forastero que llega a la masía, sin saber si será bien recibido, sin conocer las costumbres y los hábitos del ama. (Peri Rossi 1990: 35)

Y esto lo hace devenir en niño de nuevo, dispuesto a aprender el mundo junto a ella ("soy el hombre que se transforma en niño", 1990: 37). En este sentido, en el narrador hay un retroceso hacia una infancia abierta al lenguaje que lo desnuda de sí mismo. Pero inmediatamente vuelve a enfrentarse a los prejuicios del género: si es un niño, Aída sería su madre ("se deja a una madre para hacer madre a otra mujer", 1990: 39). Sin embargo, más adelante afirma: "nos quitamos la ropa con alegría, como dos niños que por fin están solos en la gran casa abandonada" (1990: 127). Aída, en este segundo momento, es su igual: su compañera de juegos y no la sustituta de su madre. Aída lleva al narrador constantemente a esta infantilización positiva donde hay un descubrimiento del mundo, una reconstrucción de las normas y una ruptura con el orden de los adultos binarizados que se realiza en la intimidad amorosa y que, en ese sentido, es capaz de reformular los modos en que el género se ha establecido públicamente. El amor, como retroceso a una infancia amoral, se vuelve un pivote agencial para la subversión conjunta del género. La relación amorosa, si podemos considerarla un hacer y no solo un sentir, se convierte aquí en una línea de fuga.

En este punto, quiero destacar la importancia de los territorios como vectores de metamorfosis del género. En el caso de la novela, Aída mantiene a sus amantes en su departamento, subvirtiendo el espacio de poder masculino donde las mujeres suelen encontrarse con el hombre: los lugares públicos, los hoteles y la casa del amante. Como indica Preciado:

El apartamento de soltero es, por supuesto, un escenario heterosexual, pero, protegido frente a la amenaza matrimonial, debe ser también un territorio cuidadosamente segregado en términos de género. Mientras que el hogar femenino se caracteriza por ser un espacio natural donde se privilegian las tareas de la reproducción, el espacio posdoméstico del playboy se caracteriza por ser

un nicho tecnificado y ultraconectado a redes de comunicación, dedicado a la producción de placer=trabajo=ocio=capital. (Preciado 2010: 90)

Aída aleja al narrador de los espacios del soltero y lo coloca en un nuevo territorio donde este no puede ejercer la soberanía. El territorio coloca al narrador en un nuevo mapa donde debe aprender, como los niños, a caminar y a nombrar, a orientarse de modos diferentes a los que acostumbra. Por consiguiente, la práctica amorosa, como piensa Butler sobre la cultura sexista, "produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse y reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género" (2002: 184). Crear nuevos espacios del teatro amoroso también obliga a la resignificación del género y de su *performance*. Que Aída consiga un nuevo territorio amoroso implica que el narrador se pregunte cómo habitar en él teniendo en cuenta la forma en que Aída habita ahí, esa manera abyecta de crear relaciones diferentes a la norma donde ella pueda liberar el deseo a nuevas agencias. Pero, como hemos notado, el narrador parece desactivar esta posibilidad de resignificación y de reelaboración del género porque está influenciado por la voz de su psicoanalista que trata de reconstruir su subjetividad masculina, que trata de mantenerlo en el papel que le corresponde culturalmente.

Así pues, cuando el narrador acepta una posibilidad de abyección por el deseo que Aída produce en él, se alcanza la posibilidad de una igualdad donde ambos puedan tener una vida vivible, agenciativa más allá de la normatividad. Es por ello que creo que las agencias que una subjetividad construye con los otros a través de prácticas subversivas, constituyen nuevas subjetividades y territorios dislocados (Reyes 2023):

Pero afirmar que el sujeto es constituido no es afirmar que es determinado: por el contrario, el carácter constituido del sujeto es la precondition misma de su agencia, pues ¿qué es lo que permite una reconfiguración significativa y con propósito de las relaciones culturales y políticas, si no una relación que puede volverse contra sí misma, ser reformulada o ser resistida? (Butler 2001: 27).

No es, por consiguiente, solo el sentimiento amoroso lo que convierte al narrador en un igual con Aída, sino las agencias activas entre los dos. El narrador consigue la igualdad en múltiples pasajes, pero posiblemente el siguiente es el más significativo:

Soy la capa de hielo que cubre, desplazándose, los mares. Soy la lava ardiente deslizando sobre la tierra. Ella está abajo, yo estoy arriba. Sin embargo, no experimento ninguna sensación de poder. La cubro con mi cuerpo, como una capa de magma sobre la piedra. Respondo a su pedido, a su breve reclamo, por tanto, no hay ningún poder. Ella se reconcentra sobre sí misma. Cierra los ojos, frunce la frente. Sus cejas se juntan. Yo hago un esfuerzo y descargo mi peso sobre ella. Mi sexo, grande, busca ubicación en su sexo, pequeño. La penetro y se sacude. Cruje la cama. La cubro, como la marea. Mi aliento calienta mi cuello. Su aliento calienta mi frente. Gime. Gimo. Grita. Grito. Jadeo. Aúlla. Aúllo. Fricción. Fricción. Los pelos de su axila se hunden en mi boca. Farfu-

llo. Farfulla. Brama. Brama. Goteo. Gotea. Borboteo. Borbotea. Ahora, nuestros movimientos son conjuntos. Tiro hacia adelante, y ella va conmigo. (Peri Rossi 1990: 125)

Obsérvese con esta cita la capacidad agenciadora de ambos donde se pierde la división horizontal del hombre sobre la mujer (Bourdieu 2010) para entrar en una relación *con el poder*, en un sentido vertical y equitativo (Millington 2002). No es mimética, sino más bien armónica, pero para una armonía debe haber acuerdo y relación de afinidad entre las partes. Es esto lo que activa un devenir. Por eso es importante cuando el narrador declara: “respondo a su pedido, a su breve reclamo, por tanto, no hay ningún poder” (1990: 125), y aunque pareciera que él es el que responde a ella, a sus órdenes, más adelante vemos que también ella se armoniza al deseo del narrador; ambos logran el acuerdo amoroso y, en ese sentido, el acto transformador de ambas subjetividades. Sin embargo, es aquí donde el narrador adquiere el terror, el miedo a dejar de ser él mismo y convertirse en otro, en un sujeto desconocido, nacido de la agencia amorosa, producido no por Aída, sino por el amor con y hacia Aída. De este terror es esclarecedor lo que le advierte Raúl, el psicoanalista: “El enamorado —dice Raúl— es un hombre miedoso. Teme por sí mismo, teme perder la integridad de su yo, teme el yugo al que está sometido. Desea dejar de amar y, al mismo tiempo, teme la falta del amor” (1990: 165). Perder la integridad del yo, perder la soberanía, devenir más allá del poder sobre uno mismo: terror del enamorado, miedo del hombre enamorado, es decir, del patriarcado. Es ahí donde el narrador debe elegir si agenciarse a la subversión de Aída o aceptarse aniquilado ante la fuerza abyecta de Aída.

La cuestión amorosa de apertura entre los personajes invita a pensar otras agencias subversivas. En el caso del narrador, el amor significa preguntarse por sí mismo, ponerse en cuestión en sus modos de proceder; pero esto, como ya vimos, es constantemente contradictorio. El narrador lucha entre la posibilidad de un nuevo discurso amoroso que Aída propone a través de sus intervenciones y su propia agencia y el discurso cultural que el propio psicoanálisis ha fomentado, es decir, el de la soberanía masculina y la sumisión femenina en la replicación de un binario sexual (Preciado 2020b, Wittig 2006). Esta contraposición parece crear un abismo en él donde va perdiéndose a sí mismo al perder el discurso que lo sustenta, al paso que Aída va ganando terreno. Finalmente, por la tristeza de separarse de Aída, retorna a la búsqueda de una identidad perdida que ya no existe, donde él pueda vivirse cómodamente; sin embargo, el fantasma de Aída le impide retornar a su papel simbólico de hombre. La subversión clausura la repetición.

Podemos decir que el narrador no teme a la mujer como tal, sino a lo que ella es capaz de realizar: hacer tambalear a través del amor la estructura identitaria. El propio narrador se pregunta: “¿Hay alguien que haya amado alguna vez otra cosa que no sea su mirada?” (1990: 28). Es esta pregunta la que hace que toda la novela se vuelva un acto de producción subversivo: la mirada del narrador, constantemente, es puesta en duda, es eliminada o desplazada, hasta el

punto donde se abre al encuentro con ese otro que no es él: la persona amada. El narrador, acostumbrado a los juegos de poder, frente a una mujer que crea otras formas de relación con el poder y no de poder, enloquece. No sabe qué hacer con su dependencia a Aída, ni tampoco sabe qué hacer con su independencia a la misma. No sabe cómo actuar cuando no es él el que tiene el poder, sino ella que, como se ha visto, no lo ejerce. De ahí que cuando apelamos a las posibilidades de la infancia (el juego mutuo o la subordinación a la madre), Aída prefiere lo primero y el narrador, lo segundo, perdiendo acción sobre sí mismo, subordinándose a un dios que, lamentablemente para él, solo ha querido ser un dios para sí mismo, sin criaturas, sin creación, sueño de sí.

Cabe destacar que la novela muestra que cuando se ama con tanta pasión al subversivo (en este caso Aída), es imposible salir de la relación siendo idéntico a sí mismo. Y si no se es sí mismo, ¿qué se es? El narrador se encuentra, bajo el vaciado de su yo, sin acción, sin agencia, hombre sin nombre: "Si ella no me nombra, soy un ser anónimo, despersonalizado, sin carácter, sin identidad. Soy un niño castrado" (1990: 179), y la castración, en este sentido, bajo el discurso psicoanalista que él acepta, ni siquiera es el de lo femenino que podría representar Aída, llena de su propio sueño, sino el de la absoluta despersonalización. La tragedia del narrador o la parodia final de la novela es mostrar de qué manera una subversión del género, como la que realiza Aída junto a un hombre que acepta los designios de su género, es la destrucción de la identidad masculina en un patetismo que produce la risa, el asco o la piedad. Otra situación sería si hubiese alcanzado, en cambio, una forma de vida más allá del discurso psicoanalista hegemónico y patriarcal, cuestión que Aída, como sabemos, ha conseguido magníficamente y que ha intentado posibilitar en su amante.

##### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN. *SOLITARIO DE AMOR* Y UNA LITERATURA SUBVERSIVA

A través de la subversión del género femenino que produce Aída, se alcanza una relación diferente entre los personajes. El amor pierde su peso normativo, pues Aída no busca replicar lo que se espera de tal relación (el matrimonio, los hijos, vivir juntos, la monogamia). Rompe así con la "unión romántica [de la] imagen publicitaria de la pareja heterosexual" (Preciado 2020a: 98). A la vez, debido a que no ejerce el poder, sino que se iguala con su pareja en un devenir-infancia sin jerarquías y en la creación de nuevas relaciones y lenguajes (el amor a los diccionarios y el nombramiento del mundo), abre la posibilidad a relaciones amorosas diferentes, subversivas a la norma que inauguran nuevos territorios, como el departamento de Aída donde el narrador no sería el soberano y el centro de atención (el hijo de Aída sería uno de los centros, por ejemplo). La ruptura de Aída con su género y la igualación del narrador con ella a través de un amor fuera de la norma, construyen nuevos escenarios románticos que nos hacen preguntarnos sobre la creación de nuevas subjetividades amorosas, así como expresiones de género que no repliquen una ley normativa y asfixiante.

Como expresa Peri Rossi al analizar *El nuevo desorden amoroso* (1979), lo que *Solitario de amor* estaría realizando es la posibilidad de liberar el deseo hacia

agenciamientos espontáneos, cuidadosos, juguetones que impiden la legislación (43). La novela puede ser leída como una producción de “ficciones visuales que modifiquen nuestro imaginario colectivo” (Preciado 2019: 99), cuestión por la que Peri Rossi también aboga en “Mujeres bajo la lente” (1978b). Como acertadamente apunta Preciado:

... para el subalterno, hablar no es simplemente resistir a la violencia del performativo hegemónico. Es sobre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra acción, diría Jacques Rancière. Desidentificarse para reconstruir una subjetividad que el performativo dominante ha herido. (Preciado 2019: 124)

Podemos pensar que *Solitario de amor* es una forma de crear esas representaciones culturales disidentes que no necesariamente deben estar fuera de la heterosexualidad, pero sí de una normativa heterosexista. Así pues, debido a que el amor “no es un sentimiento, sino una tecnología de gobierno de los cuerpos, una política de gestión del deseo que captura la potencia de actuar y de gozar de dos máquinas vivas y las pone al servicio de la reproducción social” (Preciado 2019: 143), el discurso subversivo de Aída en *Solitario de amor* permite constituir una estética pospatriarcal. La novela, al parodiar el psicoanálisis, uno de los discursos más fuertes de nuestra sociedad, nos obliga a desterritorializar nuestro hacer en la búsqueda de otros territorios no-normativos. La resignificación del amor y de sus escenarios permiten destacar el modo en que la novela se vuelve una máquina de nuevas producciones de significados culturales, que muestra cómo las identidades son teatrales y nunca naturales.

Así pues, Aída, una mujer ordinaria con una vida común de madre soltera, muestra cómo es posible pasar de lo femenino a un espacio que denomino queer o subversivo. Esto último no quiere decir que creo que debemos imitar las acciones de Aída para subvertir el género, sino que, como pensó Deleuze en *Crítica y clínica* (2016), cada uno debe encontrar su devenir en la repetición de la diferencia. Abrazar la subversión de Aída es comprender que cada subversión es, a la vez, colectiva y personal, es construir una política molecular.

Así pues, si es posible agenciarse con la literatura, esto solo es posible en tanto que cuestionamos nuestras identidades naturalizadas. La literatura muestra como el yo es una relación de fuerzas con el mundo, de negaciones y de aceptaciones, de destrucciones y de situaciones constructivas: “la literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze 2016: 13). Pero desposeerse del yo significa relacionarse con los otros, agenciarse. En tanto que los cuerpos se relacionan por el amor, descubrimos que tal relación puede producir un devenir o un plano de abolición, como le sucedió al narrador. El devenir que inaugura la novela es de hacer aparecer “un pueblo que falta” (Deleuze 2016: 15), no el sentido de la castración o la pérdida, sino en el del suplemento y la expansión del deseo en nuevas agencias.

Como pensaría Foucault, de lo que se trata es de desactivar el dispositivo de la sexualidad, de ir más allá de la verdad de los sexos, romper con su hegemonía:

Conviene liberarse de la instancia del sexo a través de una inversión táctica de los diversos mecanismos de la sexualidad, si lo que se desea es hacer valer contra el poder a los cuerpos, los placeres, los saberes en su multiplicidad y posibilidad de resistencia. Contra el dispositivo de la sexualidad, el punto de apoyo del contrataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres. (Foucault 1976: 208)<sup>1</sup>

*Solitario de amor* construye un discurso alternativo que no se entabla en una dinámica de la verdad binaria de los sexos, sino que la subvierte, dando un ejemplo de la posibilidad de la diferencia a través de la parodia de la diferencia sexual. En la literatura de Peri Rossi subvertir el género parece una constancia (Álvarez 2011), por lo que la diferencia se ha vuelto una ley en su escritura; el deseo se libera de su repetición. Así pues, en palabras de Peri Rossi, la literatura sería el territorio "donde todo lo reprimido puede salir" (Gilmour 2000: 123). Desterritorializar el deseo, producir una nueva ética del poder y de los afectos, eso sería "una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política" (Preciado 2009: 122). A través de una escritura experimental y crítica, *Solitario de amor* es la brújula hacia un mundo aún por descubrir, como una isla hacia donde se dirija la nave de los locos y sea posible, finalmente, liberarnos de la Ley del Padre y de la identidad única. Quiero concluir este ensayo con la siguiente cita de Peri Rossi que resume todo lo aquí dicho:

Lo cierto es que tener que demostrar que se es todo un hombre o toda una mujer (sin la menor mezcla del sexo contrario) es una preocupación y una actividad neuróticas, excluyentes, esclavizadoras, tiránicas y titánicas. La moda unisex ha triunfado porque el género humano estaba harto de tener que demostrar eso precisamente: su género. (Roffé 1998: 101)

## OBRAS CITADAS

- Álvarez, Cristina (2011). "La subversión de la identidad en El amor es una droga dura de Cristina Peri Rossi", *Pucara*, 1(23): 83-98. <<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/pucara/article/view/2537>> (10 de mayo de 2022).
- Bourdieu, Pierre (2010). *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2001). "Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del 'postmodernismo'", *La Ventana*, 13: 7-41.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*, trad. María Antonia Muñoz García. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2021). *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran. México: Paidós.
- Corbalán, Ana (2008). "Cuestionando la tradición patriarcal: La narrativa breve de Cristina Peri Rossi", *Chasqui*, 37(2): 3-14.
- Cosse, Rómulo (1995). *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, trad. María Echániz Sans. Madrid: Horas y Horas.
- Deleuze, Gilles (2016). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Dominijanni, Ida (2017). "Después del patriarcado. Feminismo y cuestión masculina", trads. Fina Birulés, Lorena Ángela y Ángels Vivas, Lectora. *Revista de Dones i Textualitat*, 23: 229-253. <https://doi.org/10.1344/Lectora2017.23.20>
- Dos Santos, Valentina. "La Naturaleza, régimen establecido", in *56 años viviendo con Cristina Peri Rossi*, eds. Claudia Pérez y Néstor Sanguinetti. Montevideo: Universidad de la República, 113-121.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1991). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Gilmour, Nicola (2000). "Una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6(1): 117-135. DOI: <https://doi.org/10.1080/13260219.2000.10429582>
- Hernández Martínez, Margarita. (2007). "El incendio de la imagen: mujer, mito, sacralización y erotismo en *Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi", *Letras Hispánicas*, 4(2): 87-94.
- Izaguirre Fernández, Belén (2017). "El derecho a sentir el cuerpo. Cristina Peri Rossi y su disección del deseo en 'La destrucción o el amor'", *Les Ateliers du SAL*, 11: 106-116. <<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2018/04/11-lads11-izaguirre.pdf>> (10 de mayo de 2022).
- Kosofsky Sedwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*, trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Lipovetsky, Gilles (2012). *La tercera mujer*, trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama.
- Malabou, Catherine (2021). *El placer borrado. Clítoris y pensamiento*, trad. Horacio Pons. Adrogué: La Cebra.
- Mérida Jiménez, Rafael (2015). "Cristina Peri Rossi en 'Triunfo': género y sexualidad en la prensa de la transición española", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41: 129-139. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2736>
- Millington, Mark (2002). "Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska", *Dossiers feministes*, 6: 37-49. <<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102436>> (10 de mayo de 2022).
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2007). "El discurso amoroso en la memoria literaria. Permanencia y transformación en 'Solitario de amor'", *Hispanófila*, 150: 55-74. <<https://www.jstor.org/stable/43807468>> (10 de mayo de 2022).
- Pasetti, Pía (2020). "Escritura y vacío. *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi y El discurso vacío de Mario Levrero", *Telar*, 25: 125-147. <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/500>> (10 de mayo de 2022).

- Pérez Fondevila, Aina (2005). "Del deseo y sus accesos. Una entrevista a Cristina Peri Rossi", *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 11: 181-194.
- Pérez-Sánchez, Gema y Cristina Peri Rossi (1995). "Entrevista", *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24(72): 59-72.
- Peri Rossi, Cristina (1978a). "Pornografía y sociedad", *Triunfo*, 794, 15 de abril: 42-43.
- Peri Rossi, Cristina (1978b). "Mujeres bajo la lente", *Triunfo*, 785, 11 de febrero: 36-37.
- Peri Rossi, Cristina (1978c). "Virginia Woolf: tres guineas de feminismo", *Triunfo*, 808, 22 de julio: 44-45.
- Peri Rossi, Cristina (1979). "Hacia el desorden amoroso", *Triunfo*, 857, 30 de junio: 42-43.
- Peri Rossi, Cristina (1980). "Divorciémonos, amor mío", *Triunfo*, 911, 12 de julio: 12.
- Peri Rossi, Cristina (1990). *Solitario de amor* [1988]. México: Consejo para la Cultura y las Artes, Grijalbo.
- Peri Rossi, Cristina (1994). *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen.
- Peri Rossi, Cristina (1999). *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2005). "Multitudes queer. Nota para una política de los 'anormales'", *Nombres*, 19: 157-166. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>> (10 de mayo de 2022).
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2009). "Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...", *Debate Feminista*, 40: 111-123. DOI: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1442>
- Preciado, [Paul] Beatriz. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2020a). *Testo yonqui*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul, B. (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Reyes García, Samy. (2023). *Territorios queer. Localizar las sexodisidencias*. España: Cántico.
- Roffé, Reina. (1998). "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581: 93-106.
- Sánchez Fernández, Monique (2005). "El amor y la mirada en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi", in *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. Eva Varcárcel. V Congreso Internacional de la AEELH. A Coruña: Universidad da Coruña, 635-643. <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11412>> (10 de mayo de 2022).
- Tanna, Natasha (2019). *Queer Genealogies in Transnational Barcelona*: Maria-Mercè Marçal, Cristina Peri Rossi, and Flavia Company. Oxford: Legenda, Modern Humanities Research Association. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16kkxbq>