

“VER SALIR LOS BARCOS”, “NUESTRA MANERA PARTICULAR
DE CAMBIAR LA LEY DE LOS HOMBRES”. UNA LECTURA
IMPRODUCTIVA DEL AMOR Y LA ESCRITURA EN
CRISTINA PERI ROSSI*

“VER SALIR LOS BARCOS”, “NUESTRA MANERA PARTICULAR
DE CAMBIAR LA LEY DE LOS HOMBRES”. A NON-PRODUCTIVE READING
OF LOVE AND WRITING IN CRISTINA PERI ROSSI

AINA PÉREZ FONTDEVILA
Universidad de Alcalá
aina.perez@uah.es

Recibido: 11.11.2022

Aceptado: 13.04.2023

RESUMEN: Tomando como pretexto el poema “Los grandes transatlánticos”, de *Inmovilidad de los barcos* (1997), este artículo explora los vínculos entre amor, deseo y textualidad en la escritura de Cristina Peri Rossi, con especial énfasis en sus relatos breves. Frente a las *relaciones negativas* que caracterizan el capitalismo avanzado (Illouz 2020), parodiadas en la obra más reciente de la escritora uruguaya, el artículo explora algunos modos en los cuales su escritura asume el riesgo de la interpelación y de la *alteración*, resistiéndose al mismo tiempo a tres tipos de *productividad*: la producción de identidades fijas y estables desde la perspectiva del género y el deseo; la re/producción de esos dos bienes que, según cierta economía antipoética y antierótica de la escasez y de la utilidad, producen las relaciones sexuales y amorosas (esto es, hijos y orgasmos); y la de las identidades ensimismadas del régimen sexo-afectivo cisheteropatriarcal.

PALABRAS CLAVE: Cristina Peri Rossi, narrativa breve, diferrancia, género, deseo, relaciones negativas

* Este texto es fruto de la investigación desarrollada en el marco de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en GLCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea. Se enmarca igualmente en la línea “Estudios literarios y culturales” del Instituto universitario de investigación en estudios latinoamericanos (IELAT), de la Universidad de Alcalá.

ABSTRACT: Taking as a pretext the poem "Los grandes transatlánticos", from *Inmovilidad de los barcos* (1997), this article explores the links between love, desire and textuality in Cristina Peri Rossi's writing, with special emphasis on her short stories. In front of the *negative relationships* that characterise advanced capitalism (Illouz 2020), parodied in the Uruguayan writer's most recent work, the article explores some of the ways in which her writing assumes the risk of interpellation and *alteration*, while resisting three types of productivity: the production of fixed and stable identities from the perspective of gender and desire; the re/production of those two goods that, according to a certain anti-poetic and anti-erotic economy of scarcity and utility, produce sexual and amorous relations (that is, children and orgasms); and that of the self-absorbed identities of the cisheteropatriarchal sex-affective regime.

KEYWORDS: Cristina Peri Rossi, Short Narrative, *Différance*, Gender, Desire, Negative Relationships



A Ángela, que supo leer que le escribía

Como cualquier texto, este texto es una cita. Una convocación, una llamada, una interpelación o una invitación; y un tejido de menciones, desplazadas, yuxtapuestas, como su propio título: "Ver salir los barcos" (extraída del poema de 1997 "Los grandes transatlánticos") (Peri Rossi 2021: 731-732) y "nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres",¹ de *La insumisa* (2020: 20). Este texto es una cita hasta tal punto, que he tenido que excavar en la obra de Cristina Peri Rossi, no solo para darle un nombre y un sentido o una dirección, sino incluso para hallar su soporte material y aquello que debería hacerlo llegar a su destino. Así pues, escribo este texto en una "[hoja] de carta con el tenue dibujo de una carabela" que he encontrado en un relato titulado "Mis cartas" (2022b: 75);² y estampo en el sobre uno de esos sellos que Peri Rossi colecciona en su texto auto-hetero-biográfico sobre *Julio Cortázar*: algunas de esas "estampillas con barcos, carabelas, piraguas, paquebotes, esquifes y cualquier cosa en forma de cáscara que se deslizara por el agua" (2001: 76).³ A ello, añado otros objetos, otros títulos, otros *medios* y otros *mensajes*: *La nave de los locos* (1984), *Descripción de un naufragio* (1974), *Inmovilidad de los barcos* (1997), "Nena querida" (y

¹ Incluido en el poemario *Inmovilidad de los barcos*.

² Publicado originalmente en *Cosmoagonías* (1988).

³ Sobre los procesos de autor-representación y legitimación a través de la figura de Cortázar en este texto, véase Torras y Moszczyńska-Dürst (2016), así como la conferencia inédita de Vásquez (2022).

este no es solo un título sino una interpelación, con la esperanza de que alguna de ustedes responda... “del libro homónimo de William Saroyan”) (2020: 237),⁴ y una de esas “maquetas de embarcaciones” que la autora colecciona porque “no solo me gustan los libros. También me gustan los barcos, como sabe cualquier lector@ de mis libros” (2017: 2).

A riesgo de agotarles con la imagen, debo decir que todo ello lo envío por correo marítimo, en uno de esos “grandes transatlánticos”, “blancos como ballenas” (2021: 731), que trajeron a Cristina a mi ciudad natal y que, desde el título de este artículo y desde el del poema al que remite, nos van a servir de *metáfora*, esto es, de *vehículo*, para una reflexión que ya pueden sospechar errática y desorientada, *torcida* y digresiva, y les garantizo que nada *productiva*, “contra la identidad”⁵ y sobre la diferencia y la *diferrancia* (Derrida 1989a) que, desde mi lectura siempre sesgada y auto-hetero-biográfica, constituyen en algunos textos de Peri Rossi la “trama” compartida “de la vida y de las novelas” (Peri Rossi 2020: 230); el “malentendido” que urden la escritura, la lectura, el deseo y el amor.

La primera diferencia que necesito evocar para seguir con mi exposición errante es la que media entre la que ahora os habla y la lectora adolescente que fui de los poemas y relatos de Peri Rossi. En el tiempo que las separa, he salido varias veces del amor “como de una catástrofe aérea”⁶ y he practicado “el arte de la pérdida”. Y no me refiero solo a tantos mensajes en Morse o en lenguas fenecidas que se leyeron mal o que erraron de destinataria que, como veremos, pueblan tantos textos de la escritora. Tampoco me refiero exactamente, aunque también, al poema de Elizabeth Bishop con el que dialoga tantas veces Peri Rossi en sus escritos,⁷ sino al relato homónimo en el que la autora parodia los discursos singularizantes de la autoayuda que refuerzan la creencia en la propia unicidad. Crecer, envejecer, me parece ahora perder la *idiosincrasia*, “el secreto de [una] identidad personal” (2007: 562) que, en este texto de Peri Rossi, resulta tan propia e intransferible como, en consecuencia, ilocalizable, indeterminable, inútil y, probablemente, inexistente. Este “secreto” que se acaba revelando sin contenido, encuentra su contrapartida en otro cuento, “Entrevista con el Ángel”, donde lo *propio* del yo –en este caso, en relación con la identidad de género– aparece como una atribución de los demás y donde la propia “condición” en cuanto a la orientación del deseo acaba deviniendo “una serie de conductas repetitivas y

⁴ Al final de *La insumisa*, el apelativo “Nena querida” y el libro *Nena querida* de Saroyan devienen una suerte de contraseña amorosa entre la narradora y la amada a quien se dirigen estas últimas páginas (2020: 236-238). Reconocer el título en el apelativo se revela la clave de acceso a un espacio de encuentro que es siempre a la vez, inextricablemente, amoroso y textual.

⁵ Remito al título del poema incluido en *Estrategias del deseo* (2004).

⁶ Véase el poema “La pasión”, incluido en *Babel bárbara*: “Salimos del amor/ como de una catástrofe aérea/ Habíamos perdido la ropa/ los papeles/ a mí me faltaba un diente/ y a ti la noción del tiempo/ [...] Éramos los sobrevivientes/ de un derrumbe/ de un volcán/ de las aguas arrebatadas/ Y nos despedimos con la vaga sensación/ de haber sobrevivido/ aunque no sabíamos para qué” (2021: 588).

⁷ Véase, por ejemplo, el poema homónimo incluido en *Estado de exilio* (1973) (2021: 325-326).

reflejas que,⁸ en cualquier momento, pueden desmontarse como las vértebras de un saurio de juguete" (2007: 693).

Y es aquí, nuevamente a través de Peri Rossi, donde aquella que fui y la que os habla ahora coincidimos o encontramos una continuidad. Haber leído a Peri Rossi en la adolescencia me insufló una sospecha y una certeza de la que (les juro) a veces más me hubiera valido renegar. La sospecha respecto a las categorías sobre la orientación del deseo y la certeza de que, por culpa de Cristina Peri Rossi, desde la adolescencia mi deseo está completa y perdidamente orientado: solo amo a quien me quiera acompañar "a ver salir los barcos", que les propongo interpretar como "nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres". Más concretamente, "nuestra manera particular" de resistirnos, desplazar o dislocar tres tipos de producciones o de *productividad*: la producción de identidades fijas y estables desde la perspectiva del género y el deseo; la re/producción de esos dos bienes que, según cierta economía antipoética y antierótica de la escasez y de la utilidad, producen las relaciones sexuales y amorosas (esto es, hijos y orgasmos); y la de esas identidades ensimismadas del régimen sexo-afectivo cisheteropatriarcal. Y todo ello hacia una poética de la identidad, el erotismo, el amor y la escritura que, aun "sin saber dónde está" (Barthes 1973: 11) y aun sabiendo que *no lo es* ("amar es dar lo que no se tiene a quien no lo es", según la célebre expresión de Lacan), corre el riesgo del otro o de la otra, a *barlovento*. Y discúlpenme por añadir con calzador esta palabra a mi texto, en guiño a la primera mujer que me llevó a ver los barcos y que ahora (les juro) estudia para marinera.

Les invito a emplazarnos, por fin, en el poema del que les estoy proponiendo partir en este artículo, que es justamente una *cita*, el lugar de un encuentro, pero también una múltiple cita textual algunas de cuyas resonancias espero haber evocado en esta introducción:

Cuando los grandes transatlánticos
–blancos como ballenas–
[...]
zarpaban lentamente de las radas
[...]
yo te invité al puerto
a ver salir los barcos.
Vivías en una gran ciudad
de espaldas al mar
En tu vida había muchas cosas:
música-autopistas-cenas
comités-colegas-teléfonos
De espaldas al mar
sin contemplar

⁸ El Ángel, personaje no binario que trastoca las certezas del protagonista masculino y heterosexual en cuanto a la identidad de género y a la orientación del deseo, le recuerda que "el tener es ilusorio. [...] Lo que tenemos lo deciden los demás" (2007: 694). El relato fue publicado originalmente en *Desastres íntimos* (1997).

la mansa taciturnidad de los barcos.
Desde entonces, tu amor
tuvo una maroma:
me amabas
porque una tarde de invierno,
en lugar del cine,
te llevé a ver salir los barcos.
(Peri Rossi 2021: 731-732)

Como sugería, lo primero que les propongo leer aquí es ese deseo que yo jugaba a afirmar desorientado o, más precisamente, que se resiste a ocupar el lugar o a seguir el camino determinado por la ley. Esa ley que aparece en *La insumisa* como “el obstáculo del deseo” y cuyas “cuentas pendientes” (las de la ley con el deseo; no las del deseo o el sujeto que incumple la ley) acompañarán a Peri Rossi “durante toda [la] vida”: “decidí no olvidar el asunto: algo de esta cuenta entre el deseo y la ley quedaba pendiente, y yo no olvidaba las cuentas” (2020: 19). Todo ello se narra en el mismo pasaje de donde procede la segunda cita que da título a este texto. Ese en el cual la protagonista descubre que la ley impide el matrimonio con su madre. Primero, arguye la progenitora, por la diferencia de edad; segundo, por su parentesco:

... reflexionando sobre este episodio de mi vida le agradecí mucho a mi madre que no me explicara entonces, cuando tenía tan pocos años, que no podíamos casarnos porque éramos del mismo sexo. [...] Me hizo creer con la convicción de que, a efectos del amor, el sexo de los que aman no tiene ninguna importancia. (Peri Rossi 2020: 20)

El pasaje apunta a un aparente acatamiento a la ley (“Lo acepté con entereza”; “tuve que organizar mi vida a partir de esa desilusión”), pero, situándonos en el presente de la escritura, termina con un doble desplazamiento o una doble dislocación. De modo evidente, con la inversión de las posiciones madre/hija, pero también con la resignificación de la posición del “trovador” con la que se identifica en diversos pasajes a lo largo del texto (2020: 10, 116 y 203) –primero en relación con la madre y después con otros amores–, que no solo aparece *feminizada* y *lesbianizada*, sino desprovista de la exclusividad, entendida como continuidad en el tiempo del objeto amoroso, con la que la había caracterizado (“los trovadores tenían una sola dama (lejana) [...]. Un amor eterno, delicado, fiel y cortés”) (2020: 12):

También descubrí que podía continuar amándola y amar a otras personas, al mismo tiempo. [...] A lo largo de la vida, he tenido muchos amores intensos, apasionados. Después de un tiempo, cuando volvemos a vernos, no somos capaces de tomarnos un café. En cambio, cuando vuelvo a ver a mi madre, la alegría y la ternura son las mismas. Tomamos café, reímos, paseamos, leemos jutas y escuchamos música. No solo he crecido lo suficiente como para alcanzarla, sino que, a veces, yo soy la madre y ella es la hija. Ha sido nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres. (Peri Rossi 2020: 20)

Además de cierto cortocircuito de la sintaxis que vincula amor y sexualidad, sobre el que volveré más adelante, sugiero leer aquí un ejemplo de una constante que nos permite caracterizar su imagen o su posicionamiento autorial. La idea de la *insumisión*, sí; de la *insumisión* a la Ley del padre que prohíbe la escritura de las mujeres y el amor entre mujeres (Prieto 2023). Pero, diría, de la *insumisión* comprendida no como una estrategia meramente oposicional donde el deseo se conciba como expresión de una libertad autodeterminada, *absoluta*, que se resista a o enfrente las imposiciones del poder o de la autoridad. En este sentido, resulta significativo que la escritora no haya escogido otros adjetivos del mismo campo semántico como emblema de su postura autorial. Aunque la palabra aparezca en su relato autobiográfico (2020: 76, 123 o 201), Peri Rossi no ha elegido ser, por ejemplo, la *rebelde* (del latín *bellus*), sino la *insumisa*, que, siguiendo con la etimología que vincula el adjetivo con los verbos someter y meter (del latín *mittere*, “enviar, lanzar, arrojar”), dice *no* a situarse en los espacios o posiciones que la ley dispone para ella, pero no ubicándose en un lugar de *oposición* (lugar también previsto por la ley y que, en última instancia, la ratifica) sino desplazando y desestabilizando los sentidos previstos por la autoridad.

En su discurso de entrega del Premio Cervantes, Miquel Iceta (2022) refería un pasaje de *La insumisa* en el que Peri Rossi describe la autoridad como aquello “que se basta a sí misma”.⁹ Un carácter *absoluto* que, sin embargo, se revela en otros momentos, no como *su* naturaleza, sino como la *ficción* que necesita producir la autoridad para sostenerse. De la *dependencia* de la posición de autoridad respecto a otras posiciones subalternas dan cuenta, por ejemplo, los pasajes donde Peri Rossi describe la violencia paterna. Ante la “fuerza bruta” que el padre ejerce contra ella misma y contra la madre, que la hija no cesa de defender, la pequeña Cristina empuña su “arma oculta”, “su silencio” (2020: 131); su negativa a pedir perdón o a mostrar el afecto que el progenitor necesita para resarcir su imagen y restablecer una suerte de paz familiar. De hecho, la narradora describe la escena prevista por el padre como un “rito” con “papeles [...] fijos y predeterminados”, “[configurados] desde antiguo por mitos y leyendas” y “asignados por el sexo y por el género”; un rito en el cual él, “dios invencible, todopoderoso, tiránico y despótico, concedería su perdón previa humillación de la suplicante” (2020: 134). Pero he aquí que la “suplicante” no suplica y mantiene su “silencio [...] insobornable” (2020: 131), negándose a representar el papel que se le otorga en esta escena que apuntalaría la identidad del tirano mediante a subyugación de la súbdita.

Otros pasajes de la misma novela podrían dar cuenta de esta idea de *insumisión* como subversión del sentido y las posibilidades de los espacios en los que la autoridad la ubica. Podemos referir el fragmento que analiza Julio Prieto (2023) en este mismo monográfico, donde la niña castigada en el cuarto de baño convierte ese espacio de reclusión en un espacio de creación en el cual ofrecer su propia *representación* o su propia *versión* del mundo que el padre,

⁹ “A cada paso me topaba con la autoridad, y era una autoridad que no necesitaba dar explicaciones. Aprendí que la autoridad se bastaba a sí misma, no necesitaba consenso” (2020: 76).

con su castigo, le impide explorar.¹⁰ O podríamos referir también la actitud de la niña ante la amenaza de la abuela de mandarla al “asilo”, donde, en un evidente paralelismo entre el “asilo” imaginario y el exilio al que tuvo que enfrentarse en 1972, la niña asume su “terrible sombra” y acaba anunciando su autoexpulsión (2020: 53-54). Según relata, aprende con ello “uno de los mecanismos más complejos de defensa: elegir aquello que se nos quiere imponer, como un acto de libertad, no como un castigo” (2020: 63). Eso sí: se aprovisiona antes de “todas aquellas cosas, objetos y utensilios que me podrían servir [...] para afrontar tan aciago futuro” (2020: 55). Y he aquí, de nuevo, la posibilidad de *interpretar* o de *representarse* el mundo, concretada bajo la forma de una linterna que, en este asilo figurado, garantiza la posibilidad de “leer”: “estaba segura de que en alguna parte del asilo podría encontrar una inscripción, un plano, alguna indicación para salir de él o la fórmula para permanecer sin demasiado sufrimiento” (2020: 57).

Años después, en su huida de Montevideo, aquella linterna infantil, metáfora de la posibilidad de interpretar y representar el mundo fuera del marco impuesto por el poder, se troca por el único objeto que “se [le] ocurre salvar” del naufragio y llevarse al exilio: “mi querida máquina de escribir Remington (un modelo moderno, solo tenía diez años de antigüedad) y cientos de folios de colores de papel cebolla” (2017: 1). Un exilio, como aquel castigo paterno, tan insoslayable como inconmensurable es la fuerza del sujeto respecto a la “violencia bruta” y arbitraria del Gobierno militar, pero un exilio en el que Peri Rossi se convirtió también, obviamente, en una “artista en pleno periodo de creación” (2020: 136).

Con todo, estos desplazamientos o esta burla de las expectativas vinculadas al lugar que le es otorgado, lo encontramos también en su trayectoria autorial. Por ejemplo, con la publicación de *Evohé*, en 1971, “libro erótico y homosexual”, recibido “con sorpresa y escándalo” por un campo cultural uruguayo “acostumbrado a encontrar [siempre] en mi narrativa una alegoría, una metáfora que siempre tenía un nivel político” (1978: 134), como dirá en una entrevista de 1978. De este modo, Peri Rossi se resiste una vez más a permanecer en la casilla de “escritora comprometida” donde la sitúan sus lectores. O más, exactamente, desplaza de nuevo su sentido para un público que desvincula “revolución política” y “revolución sexual” (1978: 136), reivindicando y poetizando sobre el amor “de esclava a esclava”, para escándalo de “los buenos ciudadanos de este y de todos los partidos” (2021: 440), como dirá en el célebre poema “4ª estación: Ca’Foscari”, de *Lingüística general* (1979).

¹⁰ “Al rato de estar encerrada en el pequeño bajo sin ventilación, había decidido que no se trataba de un castigo, sino de una elección. En efecto: al conseguir hacer saltar un trozo de yeso en la pared dispuse de un elemento para dibujar y elaboré un proyecto: iba a dibujar la calle, de esquina a esquina, tratando de reconstruir los edificios, las tiendas, los árboles, el portal de las casas. No era muy buena dibujante, pero sí observaba bien los detalles, de modo que podía recordar la forma del llamador antiguo de la puerta del cine, la marquesina de la zapatería, el gato barcino del balcón de la segunda planta del almacén, el escalón de mármol de la mercería y el perfil del piano de cola negro que se veía desde una ventana. Me entusiasmé con el proyecto y desde ese momento dejé de sentir tristeza por mi situación. Ya no era la hija castigada por un padre despótico y violento, sino la artista en pleno periodo de creación. [...] [La] estancia obligada se convertía en una estancia elegida. No tuve palabras para decirlo, pero esa vez aprendí un recurso que me sería de mucha ayuda en otros momentos de mi vida: convertir la obligación, la condena en voluntad, en deseo” (2020: 136).

No crean, sin embargo, que me he olvidado de mi deseo desorientado. Porque al mismo tiempo que el erotismo y el amor lésbico constituyen una pieza fundamental tanto de sus textos poéticos y narrativos como de su biografía pública, diría que encontramos también cierta resistencia a ocupar esa casilla de manera simple, acrítica y estable en su obra literaria. En primer lugar, en nombre de la libertad creativa y del no tan evidente derecho de las autoras a ponerse en la piel de cualquier otro, de acuerdo a una lectura *autobiografizante* de la escritura firmada por mujeres que podemos interpretar como una estrategia de *desautorización*, en cuanto se vincula con la memoria, la rememoración y por tanto la repetición (en oposición a la imaginación y a la plena creatividad) y con una experiencia representativa solo del colectivo al que pertenecen (en oposición a la supuesta *universalidad* de la *verdadera* literatura) (Pérez Fontdevila 2019). En una de sus poéticas, incluida en *Otra vez eros* (1994), nos recuerda que “Versayanira –el mayor poeta hindú–/ escribió más de seiscientos poemas/ como si fuera una muchacha”. Y concluye: “Escribiré entonces/ como si fuera un hombre/ y nadie hablará de mi sexo” (2021: 652). En segundo lugar –y alcanzamos por fin lo que realmente me interesa–, porque, en palabras de Meri Torras, podemos advertir en Peri Rossi una “resistencia a la heterosexualidad compulsiva y obligatoria” que se manifiesta en su “rechazo a ocupar” “el lugar del otro contrario y complementario”.¹¹ Ese lugar que la categoría heterosexual requiere para funcionar como categoría hegemónica y normativa, según la misma dinámica que refería antes en relación con la *ficción* de una autoridad *absoluta* y *autosuficiente*.¹²

Es desde esta posición de resistencia o de desplazamiento de los sentidos que el discurso normativo otorga a la categoría *lesbiana* u *homosexual*, que sugiero interpretar el rechazo a las “preguntas acerca de las esencias” (2015: 122) –recuérdese aquella definición de la identidad como “una serie de conductas repetitivas y reflejas” prontas a “desmontarse” como “un saurio de juguete” (2020: 693)– que se hace explícito en algunos de sus últimos relatos. Ante la preocupación de su compañera por su *condición* de “lesbiana” tras un largo matrimonio heterosexual, la narradora de “La Venus de Willendorf” insiste exasperada en que “no hay esencias. Hay estados. [...] [A]hora parece que estás lesbiana. ¿Cuál es el problema?” (2015: 122). En cambio, la protagonista de “La escala Lota” ironiza sobre su amante cuando esta afirma “yo solo me fijo en las personas”: “¿Per-

¹¹ En correspondencia privada (y correspondida).

¹² Recuérdese a este respecto el clásico e imprescindible artículo de Diana Fuss “Dentro/afuera”, donde se evidencia la dependencia de la categoría *heterosexual* con la de *homosexual* en cuanto que exterior constitutivo, en un funcionamiento equivalente al del binario masculino/femenino: “La heterosexualidad asegura su propia identidad y apuntala sus límites ontológicos protegiéndose a sí misma de lo que percibe como las continuas intrusiones depredadoras de su otro contaminado: la homosexualidad” (1999: 115); “lo homo en relación con lo hetero, de la misma forma que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para constituir la frontera como tal” (1999: 121). Aunque esta lectura deconstructiva “[subvierte] estructuralmente” el “dominio de lo hetero”, la reificación acrítica de la categoría homosexual “no logra minar la posición autorizada/autoritaria de la heterosexualidad sino más bien confirmar la centralidad de la heterosexualidad precisamente como aquello a lo que se debe resistir” (1999: 122).

sonas sin cuerpo? Nunca vi a una persona sin cuerpo" (2015: 108), en un doble movimiento que se resiste tanto a la esencialización de la sexualidad como a su despolitización. Es de este modo también que les propongo leer "me amabas porque [...] te llevé a ver salir los barcos" como una orientación desorientada del deseo, como una orientación al mismo tiempo *no genderizada* y explícitamente lésbica, que no convierte el deseo lésbico en ese deseo *marcado* gracias al cual *se desmarca* o *se normaliza* la Ley de la "heterosexualidad obligatoria" (Rich 1996). "Ver salir los barcos": "nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres".

Pero regresemos al poema, porque ya les adelantaba que la lógica de las identidades fijas y estables desde la perspectiva del género y el deseo no era la única lógica *productiva* que viene a resistir o a desplazar. El lugar de la cita, del encuentro, "de espaldas" a una ciudad que vive "de espaldas al mar"; "de espaldas" a ese espacio de "música-autopistas-cenas/ comités-colegas-teléfonos", sitúa a las amantes en ese ámbito amoroso, erótico, poético y "socialmente improductiv[o]" que, en *Solitario de amor*, Peri Rossi describe también "fuera de la ley". Un ámbito, en palabras del narrador, que "no construye fábricas, no genera plusvalía, ni beneficios, no circula, como el dinero, no acumula bienes, no institucionaliza, ni le sirve a nadie"; que no "produce nada, ni esa cosa tan común y frecuente como son los hijos" (1988: 77-78), y que se opone por tanto, a la vez, a la lógica de la monogamia heterosexual y a la lógica económica que, en el discurso del Premio Cervantes, Peri Rossi situaba en el origen de las guerras y definía como "algo típicamente masculino" (2022a). "El amor es derroche, es exceso", nos dice el narrador enamorado de *Solitario de amor*:

No se puede estar enamorado y al mismo tiempo preservarse, guardar algo, producir, lucrar, invertir, "enriquecerse". Y me gasto, me derrocho, me excedo: no me canso ni siquiera cuando estoy cansado; el amor es antieconómico, inflacionario. Cualquier reflexión que venga de una economía del gasto pertenece al sistema del desamor. (Peri Rossi 1998: 119)

Si algo prolifera en este ámbito son, en cambio, dos cosas. Por un lado, "la lengua gutural del salvaje, el balbuceo babélico" (1988: 82), que se opone a los "discursos consagrados, establecidos", porque "busca lo significativo en lo que socialmente se considera intrascendente" (1988: 80). "Una conciencia más viva del lenguaje" (1988: 77), puesto que –como leemos en el relato "La ballena"¹³, "Eros es sutil: un hombre o una mujer cualquiera, cuyos centros nerviosos están estimulados por la corriente del amor (como una colmena en ebullición), desarrollan una extraordinaria capacidad de metáforas" (2007: 616). Por otro lado, prolifera también el "mundo interior", pero ya no el del individuo "mundano y autosuficiente" (1988: 82), con el "intransferible" secreto de la propia "identidad personal" que evocaba al inicio a propósito del relato "El arte de la pérdida", sino un mundo "lleno de claves y de signos para interpretar y que", afirma el narrador, "corresponden a mi lectura del amor por Aída" (1988: 80). Y no olvido el epíteto

¹³ Publicado originalmente en *Desastres íntimos* (1997).

con el que, desde el título, Peri Rossi define a este “lírico solitario”: “¿Hay alguien que haya amado alguna vez otra cosa que no sea su mirada?” (1988: 28).

Retomaré más adelante esta cuestión, pero volamos por ahora al poema para leer la cita que describe también como una múltiple cita textual. Llevar a la amada “a ver salir los barcos” es emplazarla en este ámbito amoroso, erótico y poético que les acabo de describir. Pero, si recordamos las diversas referencias que traté de convocar al inicio de este texto, podríamos decir que es también –o en consecuencia– “un presente hecho de todo cuanto yo era en años ya remotos, antes de que te viera”, según la dedicatoria, tan cara a la autora, que antecede *Nena querida*, de William Saroyan (*apud.* Peri Rossi, 2020: 233).¹⁴ Para nosotras, lectoras también invitadas “a ver salir los barcos”, situar a la amada ante esos “grandes transatlánticos/ [...] de gloriosos nombres italianos” es situarla también ante una tupida urdimbre textual que no sabemos si llegará “a leer ni a contestar” (2007: 112); cuyo código o cuya contraseña (como “Nena querida” al final de *La insumisa*) (2020: 237) no sabemos si acertará a encontrar. La escena se duplica desde las páginas de la novela autobiográfica, cuando evoca a su familia en el puerto de Montevideo, donde iba “a ver los grandes barcos blancos como ballenas” procedentes de Europa (2020: 150), del mismo modo que su propio viaje migratorio se había duplicado ya en páginas anteriores con ese “viaje al revés, de Génova a Montevideo”, de sus abuelos maternos, Carlos Alberto y Marcela (2020: 83).

Todos esos libros con nombre de barco y todos esos barcos de destino tan incierto como los textos, convierten esta escena, a semejanza de la escritura y del acto amoroso, a la vez en la posibilidad del encuentro y en su necesario fracaso. En el espacio en el que una se da a leer, en el que envía a la otra un mensaje; y en el espacio en el cual, la una para la otra –como los barcos, como los textos– es “[ella] más [otra], antigu[a], pasad[a], a [la que no recuerda, no revelad[a] todavía”, como leemos en el relato “El Club de los Amnésicos” (2022b: 21). Un espacio donde la una para la otra deviene, en contrapartida, “un cazador que en el bosque persigue la sombra fugaz de un ciervo, un puma o quizás una ilusión óptica producida por el calor, la humedad, la hora y la fatiga” (2007: 616), para citar nuevamente el relato “La ballena”. Una escena donde la otra deviene el espejo de una mirada *propia* pero *alterada*, como la mácula en el azogue que rompe la imagen del yo y deja espacio a la imaginación en el cuento “Los espejos

¹⁴ La dedicatoria, reproducida en *La insumisa*, dice así: “Este libro es para Carol Saroyan [...]. Lo que en este librito se dice no es lo que yo te diría en definitiva; pero que él sea el primero entre muchos dones de amor: un presente hecho de todo cuanto yo era en años ya remotos, antes de que te viera” (Peri Rossi 2020: 233). A su propósito, la autora reflexiona: “Desde la humildad de reconocer que ni siquiera un buen escritor puede decir algo acerca del amor que siente, Saroyan le dedicaba el libro con la advertencia de que no era eso lo que quería decirle en definitiva, pero la definitiva quizá nunca sería. Sin embargo, de este fracaso, rescataba el libro por ser un “don de amor”. Uno de los muchos dones del amor. Maravilloso reconocimiento: el amor se reconoce por la voluntad de dar. Por el deseo de dar. El amor debe ser recibido como un don para dar al otro. ¿Y qué se da? ‘Todo cuanto yo era en años remotos, antes de que te viera’. Al otro, a la otra, uno, una, le da lo que es y lo que fue. [...] Allí donde no pudo estar, lo que no pudieron compartir. Saroyan se lo entrega, le entrega quién era ‘antes de que te viera’ en forma de libro” (2020: 234).

de colores".¹⁵ "No me amas a mí, amas tu mirada", dice la amada, "insecurable", de *Solitario de amor*. "Pero mi mirada" –responde el enamorado– "se alimenta de tus fobias y de tus temores, de tus duelos y de tus deseos, de tus vidas anteriores, de los nombres que tuviste en otras épocas, de las niñas que fuiste, de tus menstruaciones dolorosas, de los orgasmos arrancados como la concha adherida a la piedra" (1988: 28).

A esta poética de la identidad, el erotismo, el amor y la escritura que, aun "sin saber dónde está" (Barthes, 1973: 11) y aun sabiendo que *no lo es*, corre el riesgo del otro o de la otra, como les proponía al inicio, diría que se opone la crítica al individuo ludificado, ensimismado e infantilizado que encontramos en poemarios más recientes de Peri Rossi, como *Habitación de hotel* (2007) o *Playstation* (2009),¹⁶ pareja a la crítica al consumo de productos de entretenimiento y al consumo de cuerpos pero también al consumo de terapias (empoderadoras y autocomplacientes) que hallamos en algunos relatos de *Habitaciones privadas* (2012) o *Los amores equivocados* (2015).¹⁷ En este sentido, apuntan a la lógica del capitalismo avanzado que describe Eva Illouz en *El fin del amor*: esa según la cual "el yo evade por completo el mecanismo del deseo y del reconocimiento", estableciendo vínculos donde "no hay intento alguno de encontrar, conocer, hacer suya y conquistar la subjetividad del otro" y en los cuales ese/a otro/a no deviene un "objeto de reconocimiento" sino un medio "para la autoexpresión y para la aserción de la propia autonomía" (2020: 138), producidas ambas mediante el ejercicio de des/elección de bienes de consumo (incluidas las propias parejas sexo-afectivas) y las prácticas terapéuticas, comprendidas como *descubrimiento* de las *necesidades* y preferencias de un "fuero íntimo idiosincrático" (2020: 301). En otras palabras, como espacios de emergencia de ese "secreto de la identidad personal" que parodiaba Peri Rossi en el relato mencionado. Esta forma de relación *negativa* (o de no relación) –en términos de Illouz– sugiero vincularla a la sintaxis sexo-afectiva del cisheteropatriarcado en su manera de identifica no solo sexualidad, heterosexualidad y monogamia, sino amor y sexualidad (vínculo que Peri Rossi rompe, por ejemplo, en el poema "La ángela de la guarda")¹⁸; y

¹⁵ "En el azogue, había una pequeña mancha negra, una imperfección que no descubrió la primera vez. Tenía una forma incongruente, pero de alguna manera le inspiró piedad. Si esforzaba bien la vista, advertía que la mancha en el azogue era hueca, como una minúscula caverna, y en su interior, posiblemente, había helechos, ramas de muérdago, hebras vegetales. Y adentro, muy adentro, un pequeño lago" (2022b: 32). Tanto este relato como "El Club de los Amnésicos" pertenecen a *Cosmoagonías* (1988).

¹⁶ Como ejemplo paradigmático, piénsese en el poema "Nocturno urbano": "Extraña civilización esta/ en la cual a las dos de la mañana/ de cualquier martes/ de cualquier jueves/ o domingo/ dieciocho mil tipos y tipas/ según los cálculos del ordenador/ están enganchados a pasatiempos infantiles/ ('disponga las figuras en sus huecos respectivos')/ [...] en lugar de hacer el amor" (2022b: 143).

¹⁷ Pienso en relatos como "Se busca" (acerca de las aplicaciones de citas) y "Carta blanca" (a propósito de los juegos digitales), ambos de 2012; o en las escenas terapéuticas descritas en "Terapia" (2012) o "*Ne me quitte pas*" (2015).

¹⁸ De *Las replicantes* (2016), donde leemos: "Ella entra en el box número 7/ [...] 'saldremos de esta', dice, sonriendo con certeza/ y convicción. [...] Hemos hecho muchas cosas juntas./ Hemos viajado compartido techo compartido/ desahucios compartido pleitos/ nos hemos amado peleado hasta

estos, en consecuencia, con esos dos objetivos productivos a los que me refería al inicio: hijos y orgasmos.

Dos relatos, muy alejados en el tiempo, pueden servirnos para ilustrar qué ocurre cuando la *cita* amorosa o sexual no se emplaza en ese espacio de des/encuentro intersubjetivo que es a la vez erótico y poético, amoroso y textual. El primero, "Simulacro",¹⁹ describe una sociedad distópica situada en el espacio exterior en el que se ha eliminado el dolor pero también la memoria, la conciencia de la fugacidad y la escritura "sin utilidad pública": todos esos "textos antiguos" escritos en las "lenguas fenecidas" de los "trovadores", que el protagonista, Sergio, perdidamente enamorado de Patricia, dedica "todo su tiempo libre a leer y traducir" (2007: 121). Pero en este *duplicado* de mundo que ha devenido un mundo sin *duplicidad*, sin resonancias; en este *simulacro* sin dolor pero también sin memoria ni poesía donde los gestos del afecto han devenido también una simulación vacía,²⁰ el amor de Sergio pertenece a un paisaje y habla un lenguaje *agotados*;²¹ una forma de *relación* que se opone al encuentro con el otro como amurallamiento del yo que, en tanto ejemplar de esta sociedad utilitaria y antipoética, le propone su amada, quien rechaza el encuentro sexual en estos términos:

[Tú no] buscas el placer simple, sencillo, sin consecuencias, sin contenido, de tocar la piel, ah, la piel oscura que cubre el cuerpo del otro. Solo la piel. [...] Tú no podrías estar callado. Tú necesitarías expresar algo más que la primitiva sensación del reconocimiento: yo y el otro. [...] Sé que estoy con otro porque lo toco. [...] Es mi única certidumbre del otro. [...] ¿Te das cuenta qué feliz noticia? [...] A ti te escucho, te veo vivir, te discuto, te entiendo, te admiro, me inquietas, me soliviantas, me sublevas, como un acto de amor metafórico, traspapelado. Por eso no puedo fornicar contigo. Sería casi como amarte. (Peri Rossi 2007: 124-125)

Años después, en "La escala Lota" (2015), Peri Rossi describe el encuentro sexual entre una madura profesora universitaria y una joven muchacha que, ante la "exuberancia" de "su inconsciente, excitado por el acto del amor", ante la proliferación balbuceante de "versos bíblicos, reminiscencias latinas, fórmulas mágicas, secuencias hiperbólicas, enumeraciones infinitas", le pide que se calle porque "no me puedo concentrar" –"¿En qué?", se pregunta la protagonista; "¿Amarse no era

morir nos hemos/ reconciliado nos hemos separado vuelto a juntar./ Solo no hacemos el amor juntas/ que es lo menos importante./ Lo importante es que está a mi lado y me mira/ me mima me besa me abraza me protege espanta/ a la muerte y usa el plural" (2021: 1234).

¹⁹ Publicado originalmente en *La tarde del dinosaurio* (1976).

²⁰ La amada, "incapaz de amar", "había aprendido todos los gestos y las poses del amor, de la bondad, del afecto, de la pasión, de la ternura, y los realizaba perfectamente, pero eran como un ritual, los pases, las figuras de una danza tradicional, no revelaban nada interior" (2007: 112).

²¹ Remito al final de "Piezas para una biografía", prólogo de la autora a *Nocturno urbano. Relatos y poemas*, publicado en motivo de la concesión del Premio Cervantes: "Mi paisaje favorito: *Europa después de la lluvia*. Está *agotado*. Dejo al lector el sentido simbólico de este hecho. Los próximos paisajes serán nuevos" (2022b: 10).

la máxima concentración? ¿Los cuerpos, no eran, en definitiva, el lugar de toda concentración?”– (2015: 95-96). Una muchacha que, ante las “notas melancólicas y trágicas de *Muerte y transfiguración*, de Strauss”, que ella le propone escuchar tras el acto amoroso, le pregunta, “irritada”: “¿tú has cogido mis bragas?” (2015: 100). Esto es, una muchacha que permanece impávida ante cualquier invitación a ese des/encuentro intersubjetivo, pero que –quizá por eso mismo– activa al final del relato la lógica automática que asocia sexualidad, pareja y monogamia, resolviendo, de manera unilateral y haciendo oídos sordos a las palabras de su amante, la expulsión de la mujer con la que esta convive.

Con todo, lo que me interesa subrayar es cómo la protagonista, que había afirmado al inicio su preferencia por la homosexualidad porque “ningún requerimiento fisiológico, ninguna determinación orgánica obligaba a la prisa” (2015: 93), describe este encuentro sexual como un “apareamiento” (2015: 99) regido por la misma lógica finalista, de dominación y producción con que había descrito el sexo heterosexual, y donde volvemos a encontrar esa identidad amurallada a la que me refería a propósito de “Simulacro”:

La muchacha no abrió los ojos. No me importa, pensó, me da lo mismo que sigas así, mirando en tu interior, lo único que deseas ver, tu propio interior, so ególatra, pensó, so narcisa, no me importa que no abras los ojos para mirarme ni que busques el espejo de mi mirada ni que me ofrezcas tu orgasmo (no más de uno, pensó, debe ahorrar hasta en eso) [...]. “Ahora” [gritó la muchacha], y ella, que había estado esperando ese grito, ella que había conseguido aplazar la serie de sus orgasmos encadenados, empujó definitivamente [...]. Seis orgasmos consecutivos y en pareja. Buena marca, pensó. Hasta los humanos más cultos y sofisticados volvían al animal primitivo, competidor, vanidoso, fatuo, cuando se trataba de sexo. Seis orgasmos no estaba nada mal. (Peri Rossi 2015: 98-99)



Como habrán podido advertir a lo largo de estas páginas auto-hetero-gráficas, sigo a Roland Barthes cuando afirma que toda lectura de un texto –o de un cuerpo– (“por más impersonal que se reclame”) es un “test proyectivo” (1963: 188) o un test de Roschard, como yo misma he puesto en práctica en estas notas *demasiado personales* para un *contexto profesional* que, por ello mismo, no han producido propiamente un *artículo*, sino, a lo sumo, un espacio textual que se asume o se ofrece como triple *cita*: mención, convocación y (deseo de un) lugar para un incierto encuentro. En cuanto triple cita, pues, este texto habría podido decir y, de hecho, como cualquier texto, *dice*: “A las cinco, en El Habana: yo iré de traje oscuro y camisa blanca [...] me gustaría que fueras en sandalias”, como el “comunicante anónimo” que, al inicio de *Solitario de amor*, golpetea este mensaje en código Morse sobre el aparato del teléfono; código que su amada Aída, por supuesto, no conoce (1988: 7-8). Como los mensajes del relato “Simu-

lacro" ("Te he esperado aquí"; "Leí una página de *El idiota*"), este texto podría "quedar flotando [...] en permanente rotación", en la ingravidez de un carácter lunar, como una "secreta invitación [que la amada] no recogería", cuyo mensaje no llegaría "a leer ni a contestar" (2007: 111-112) porque desconoce el lenguaje del amor, las "lenguas fenecidas" de los "trovadores" (2007: 121-123). Este texto podría decir también: "Querida mía. El azar impide la certeza; dicho esto, es necesario agregar que a veces una pequeña certidumbre –entrevista como la luz platinada de un cuadro– es tan intensa que ordena durante un tiempo –digamos, la madurez de una vida– el caos", como escribe en un café de Berlín el viajero también anónimo de "Cuaderno de viaje",²² sobre una tarjeta postal que, "insuficientemente sellada", nunca llegará "a su destino" porque "ella no lo ama y posiblemente nunca lo amó" (2007: 336). Y este texto podría decir, y sobre todo, como cualquier texto, *dice* que escribimos siempre sobre "papel mojado", las letras "escurriéndose entre [los] dedos", quedando apenas –como en ese "trozo de papel escrito con tinta azul" que Peri Rossi encuentra en un "charco de agua" en *La insumisa*– una R y una D: "Yo era testigo de ese crimen, de ese acto fallido, de ese puente roto, de esa falsa comunicación".

El destinatario de la evocación ["Recuerdo..."] ya no sabría, nunca más, que alguien le había dirigido sus recuerdos, que alguien había intentado posiblemente compartirlos, despertar recuerdos comunes. [...] Comprendí, súbitamente, la esencia de los malentendidos que constituyen la trama de la vida y de las novelas. (Peri Rossi 2020: 230)

Los textos de Cristina Peri Rossi están plagados de ejemplos de correspondencia *sin correspondencia*, de mensajes que nunca serán leídos, de textos sin narratario o incluso sin emisario, de cartas que no llegan o que llegan a un destinatario que *no lo es*²³ (parejos, por cierto, a tantos viajeros que cambian u olvidan su destino

²² Incluido en *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983).

²³ Además de los ejemplos mencionados, remito, por ejemplo, a las cartas que, a semejanza de su emisario, nunca llegan a su destino en el relato "El viaje" (2007: 423) o a la carta que "no podía llegar [...], porque nadie le escribiría" que espera con "ardor" el protagonista de "Los extraños objetos voladores" (2007: 424). Con todo, los ejemplos más paradigmáticos de esta condición del texto como interpelación, extravío y malentendido quizá sean los que transitan por el relato ya citado "Mis cartas", repleto de textos que llegan tarde o cuyos correspondientes nunca fueron tales o lo dejaron de ser: "a veces, al llegar la carta, el corresponsal había muerto, o ya no estaba en el mismo estado de ánimo, o la postal enviada desde un buzón de la rue de l'Éperon se extraviaba en una saca en el fondo de la bodega de un avión"; "cierta carta que había enviado de una ciudad mediterránea a otra balcánica [...] jamás llegó a su destinatario, aunque es posible que haya llegado a quien no lo era, pues jamás me fue devuelta. 'Siento mucho que no hayas contestado a mi carta anterior', escribí a mi corresponsal en Atenas, quince días después de haberle enviado la primera. Luego de un tiempo, recibí la siguiente respuesta: 'Difícilmente podría haber contestado a tu primera carta, ya que jamás llegó a mí'. Entonces envié una protesta por escrito a la administración de Correos, reclamando la devolución de la carta, ya que no había sido entregada, y lo que decía en ella, hacía más de un mes, quizá no era lo mismo que quería decir ahora, a mi corresponsal de Atenas" (2022b: 76). La referencia a la rue de l'Éperon, residencia de Cortázar en París, remite a una anécdota explicada en el texto dedicado al autor, donde se alude a una carta dirigida a Julio que apareció en el buzón de Cristina en Barcelona (2001: 77-78).

o que jamás pueden partir²⁴; y que *aun así* se escriben *como si*, en efecto, algo pudiera *arribar*. Y es en ese *como si* donde se cifra *todo lo que no te pude decir* a lo largo de este texto,²⁵ que Jacques Derrida expresa brillantemente en un fragmento de *La bestia y el soberano* que no me canso de *re-citar*:

[Aunque a diario] [...] nos invade un sentimiento tan intenso de que aquel otro [...] y nosotros mismos, [...] los mundos en los que vivimos son diferentes hasta la monstruosidad de lo irreconocible, de lo desemejante, de lo abisal incompatible –quiero decir separado, como una isla lo está de otra, por un abismo más allá del cual ni siquiera se espera ribera alguna que deje arribar algo [...]. No por eso debemos reconocer en menor grado que esa diferencia infranqueable es la que el lenguaje y la interpelación al otro franquean levemente, quiero decir con la levedad de la inconsciencia, al menos el tiempo que dura y el espacio que ocupa un *como si*. [Ese] *como si* que es el único que puede hacer, durante el tiempo finito que dura un viaje tan imposible entre dos no-riberas donde nada arriba, [puede hacer, pues] que yo pueda vivir, hacerte o dejarte vivir, gozar o hacerte o dejarte gozar, [...] sin dejar huella, la huella que solo a fuer[za] de poder borrarse se convierte en huella. (Derrida 2011: 325)

Todo “texto con una página titular legible” es autobiográfico, afirma Paul de Man (1991), aunque no sepamos –añade Peggy Kamuf– de qué biografía se trata, si la del autor o la del lector que vierte su contenido en él (1988: 124-126). Todo texto es, pues, un espacio en el que, como el Robinson Crusoe que analiza Derrida en el seminario citado, una se pregunta con ansiedad si esa huella de otro que persigue, si “esa impronta de pie desnudo” no será “la de su propio pie en un camino que ya habría recorrido [...] sin saberlo” (2011: 77). Algo parecido sugiere ese pasaje de *Julio Cortazar* donde Peri Rossi cita a Lacan: “‘el estilo es el hombre a quien le hablo’ –¿concebía Lacan la posibilidad de hablarle a una mujer, o en tanto ‘continente oscuro’ las mujeres tampoco determinan el discurso del hablante?–”, para añadir que “quizá tu interlocutor/a siempre [sea] el mismo, la misma: la imaginación de quien habla, de quien escribe” (2001: 37).

Sin embargo, y pese a este riesgo de que “la partitura” devenga o se revele ya siempre “un soliloquio”,²⁶ para citar unos versos de *Habitación de hotel*, espero haber sugerido algunos de los modos en los que, practicando “el arte de la pérdida” y “el arte de la desorientación”,²⁷ Peri Rossi asume el riesgo del “malentendido” y de la *alteración* –a sabiendas de que “escribimos porque los objetos de los que queremos hablar no están” (Peri Rossi 2021: 378), de que “la escritura [...] es precisamente *ahí dónde no estás*” (Barthes 1996: 135), y de que es quizá esa manera de (*no*) *estar* lo que la constituye como propia–. En el entrama-

²⁴ Piénsese, por ejemplo, en los relatos “La ciudad de Luzbel”, de *Cosmoagonías* (1988), “El viaje” (en *Cuentos reunidos*, 2007) o la misma novela *La nave de los locos* (1984).

²⁵ Remito, obviamente, al título de la novela de 2017, que procede de la dedicatoria ya citada de Saroyan en *Nena querida* (Peri Rossi 2020: 233-234).

²⁶ Del poema “Lectura del diccionario” (2022b: 124).

²⁷ Tomo la última expresión del relato ya citado “El Club de los Amnésicos” (2022b: 21), de *Cosmoagonías* (1988).

do de la escritura, la lectura, el deseo y el amor, esa *alteración* y ese "malentendido" parecen la única manera "de romper la frontera del yo" (Peri Rossi 2017: 13) y de perder la "idiosincrasia", aunque sea mediante una interpelación que, muy probablemente, *se pierda en el camino* (Derrida 1989b).

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1963). *Sur Racine*. París: Seuil
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- Barthes, Roland (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso* [1977], trad. Eduardo Lucio Molina y Vedia. Ciudad de México: Siglo XXI.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración" [1979], *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 29: 113-118.
- Deredita, John F. (1978). "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", *Texto Crítico*, 9: 131-142.
- Derrida, Jacques (1989a). "La Différance" [1968], in *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 37-62.
- Derrida, Jacques (1989b). "Firma, acontecimiento, contexto" [1972], in *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 347-372.
- Derrida, Jacques (2011). *Seminario La bestia y el soberano* [2002-2003], Volumen II. Buenos Aires: Manantial.
- Fuss, Diana (1999). "Dentro/fuera" [1995], in *Feminismos literarios*, ed. Neus Carbonell y Meri Torras. Madrid: Arco Libros, 113-124.
- lceta, Miquel (2022). "Discurso del ministro de Cultura y Deporte, Miquel Iceta. Entrega del Premio de Literatura en Lengua castellana Miguel de Cervantes 2021, Cristina Peri Rossi". <<https://www.culturaydeporte.gob.es/prensa/discursos-intervenciones/2022/220422-discurso-ministro-cervantes-peri-rossi.html>>. (20 de septiembre de 2022)
- Illouz, Eva (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* [2018]. Buenos Aires: Katz.
- Kamuf, Peggy (1988). *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019). "Qué es una autora o qué no es un autor", in *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras. Barcelona: Icaria, 25-59.
- Peri Rossi, Cristina (1988). *Solitario de amor*. Barcelona: Grijalbo.
- Peri Rossi, Cristina (2001). *Julio Cortázar*. Barcelona: Omega.
- Peri Rossi, Cristina (2007). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.
- Peri Rossi, Cristina (2012). *Habitaciones privadas*. Palencia: Menoscuarto / Universidad de Navarra.
- Peri Rossi, Cristina (2015). *Los amores equivocados*. Palencia: Menocuarto.

- Peri Rossi, Cristina (2017). "Detente, instante, eres tan bello...", in Cristina Peri Rossi. *Feminismo, transgresión y exilio*, ed. Jesús Gómez-de-Tejada. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 21-36. <http://www.cristinaperirossi.es/web/wp-content/uploads/2017/10/Detente_ensayo.pdf> (20 de septiembre de 2022).
- Peri Rossi, Cristina (2020). *La insumisa*. Palencia: Menoscuarto.
- Peri Rossi, Cristina (2021). *Poesía completa*. Madrid: Visor.
- Peri Rossi, Cristina (2022a). Discurso de recepción del Premio Cervantes 2021. <<https://www.rtve.es/play/videos/premios-cervantes/discurso-de-cristina-peri-rossi-premio-cervantes-2021/6503102/>> (20 de septiembre de 2022).
- Peri Rossi, Cristina (2022b). *Nocturno urbano. Relatos y poemas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá.
- Prieto, Julio (2023). "Mezclando exilio y deseo. Los imperfectos paraísos de Cristina Peri Rossi", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, XI.1: 29-45.
- Rich, Adrienne (1996). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" [1980], *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 10: 15-42.
- Torras, Meri y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2016). "'Manuel ya es uno de mis primos': Julio Cortázar y Cristina Peri Rossi en clave transcultural", in Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. *Lecturas entrecruzadas*, ed. Roland Spiller. Berlín: Verlag, 139-150.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto Daniel (2022). "Del relato experiencial al relato biográfico y ficcional. Recorridos de Cristina Peri Rosi en Julio Cortázar", *III Coloquio Internacional Un arte vulnerable. La biografía como forma*, Universidad de Alcalá, 19-20 de octubre. [conferencia inédita]