



La masculinidad en crisis:  
*El amor es una droga dura* de Cristina Peri  
Rossi

Margarita Saona

[saona@uic.edu](mailto:saona@uic.edu)

University of Illinois at Chicago

---

En el pasado Cristina Peri Rossi ha sido criticada por la prevalencia de personajes masculinos en sus obras.[1] En varias entrevistas la autora ha manifestado su perplejidad ante la forma en que la crítica reacciona frente al sexo de sus personajes y asegura revelarse en contra de los límites impuestos por la división de género sexual. La pregunta acerca de su elección de protagonistas masculinos o femeninos parece ser una constante y la autora interpreta esto como un intento de encasillarla como escritora, como feminista y como lesbiana. Peri Rossi suele defender sus elecciones y rehusarse a entrar en moldes prescritos. Sin embargo, esas elecciones no son irrelevantes y la indagación de cómo se construye el carácter masculino o femenino de los personajes de Peri Rossi descubre la densidad que los temas del género sexual y de la identidad adquieren en su obra.

Su novela más reciente, *El amor es una droga dura*, enfrenta a lectores y lectoras con un personaje en el que la masculinidad se convierte en el significante de un deseo fálico de competitividad y posesión que, en el contexto de la novela, parece caracterizar a la vida contemporánea en las grandes ciudades. Esta novela, supuestamente centrada en la naturaleza obsesiva del deseo, presenta más bien la crisis de un deseo masculino que, ya sea a través de la escopofilia expresada en la fotografía, ya sea a través de la necesidad de poseer sexualmente a la mujer que lo obsesiona, se nos revela vano, fallido.

*El amor es una droga dura* se estructura en torno al carácter totalmente fálico de la pasión compulsiva que Javier, un fotógrafo de mediana edad, desarrolla por Nora, una modelo veinte años más joven. La novela gira en torno a la obsesión de Javier: “Podía seducir a cualquier mujer, a todas las mujeres. Si se le había ocurrido Nora, era sólo porque se trataba de un difícil objeto de deseo. La dificultad aumenta el deseo”. (91) Sin embargo, lo que aflora a cada instante es el carácter fálico de ese deseo y este carácter se revela incluso más expresamente por la manera en la que se nos presenta la profesión de Javier: “La cámara era como un falo permanentemente erecto, con el cual intentaba penetrar la realidad, dominarla, conquistarla y retenerla”. (21) La obsesión de Javier puede resultar indignante, cuando no patética o ridícula, de la misma manera que las idas y venidas de Nora podrían clasificarla como histérica o manipuladora. ¿Por qué una autora que cuestiona fuertemente la división de roles sexuales crea una novela con personajes que parecen encarnar esos papeles preestablecidos a la perfección? La respuesta, me atrevo a sugerir, está precisamente en que al encarnar esos roles, al sufrírselos, Javier y Nora revelan la crisis del sistema que los genera.

La aparente contradicción de cuestionar las distinciones de género sexual y proponer personajes que las encarnan no es nueva en la obra de Peri Rossi. En novelas anteriores como *El libro de mis primos* y *La nave de los locos*, los personajes parecen oscilar entre una definición tradicional de masculinidad y una posición más abierta, que asume que el género sexual se construye por medio de la inscripción en el espacio social. Es más, esas posiciones o se tematizan en el texto, discutiéndose explícitamente, o se parodian a través de la exageración. En sus entrevistas Peri Rossi suele intentar distanciarse de la rigidez que el sistema social y económico impone en la diferenciación de roles sexuales. Por ejemplo, en sus declaraciones a Psyche Hughes, Peri Rossi afirma:

As for sex, I believe we do have the sex which is socially imposed upon us, first by our parents and next by society. Sex for me is not the simple result of biological elements and of genetic characteristics. These genetic characteristics impose a social role ... which is almost always an

imposition in our sentiments and on our behaviour. In this sense we don't have the sex we would like to have for in many cases this would be a multiple sex ... Of course I understand the social reasons for this limitation but I also believe that they are a source of neurosis and of pathological conditions. (272-73).

La posición que Peri Rossi expresa entonces parece encarnar una visión performativa del género, cercana a la que Judith Butler formula en *Gender Trouble*: el sujeto representa, actúa, su sexo, de acuerdo con los parámetros que la sociedad plantea y sanciona. No obstante, estas obras siguen postulando una narrativa que se adhiere a la gesta edípica en la cual el héroe masculino vence obstáculos y descubre su propia identidad.[2] Los lectores y lectoras de Peri Rossi se ven enfrentados a una crítica explícita del sistema patriarcal, al mismo tiempo que son seducidos por una narrativa que los invita a seguir la trayectoria del héroe. Sin embargo, esa trayectoria del héroe también ha evolucionado en la obra de Peri Rossi: de una celebración en la que los héroes alcanzan sus objetivos en *El libro de mis primos*, pasa a la paradoja de *La nave de los locos*, en la que se descubre que el objetivo es despojarse de la virilidad, y llega en *El amor es una droga dura* a la revelación de que la imagen sobre la que se erige la masculinidad es apenas un espejismo constantemente socavado por las evidencias.

En *El libro de mis primos* vemos, por un lado, una denuncia de la conflagración del sistema político y económico con la división de roles sexuales cuando se distinguen las labores de “las mujeres de la familia” y de “los hombres de la familia” y se satirizan por medio de la exageración y la acumulación creada por la enumeración caótica. Las tareas de los hombres de la familia consisten, por un lado, en introducir un espermatozoide en el cuerpo de una mujer ajena a la familia, y por otro en “ganar dinero, adquirir bienes inmuebles, acciones de compañías extranjeras...” (21) Sin embargo, los que consiguen salirse del sistema con la esperanza de construir un nuevo orden social son hombres y los personajes femeninos se mantienen siempre en un segundo plano.

En *La nave de los locos* se presenta una crítica más profunda de las diferencias sexuales ya que la trayectoria que sigue Equis, el personaje central que encarna la incógnita de la identidad, lo lleva no a establecer su virilidad, sino más bien a despojarse de todo atributo masculino. La travesía de Equis lo lleva a descubrir que “El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad” (196) --en lo que se presenta como una renuncia. Sin embargo, la revelación se da únicamente después de un largo proceso de aprendizaje. A lo largo de esta novela los personajes van de identificarse con la mirada masculina fascinada por la imagen en la pantalla en la que una máquina penetra el cuerpo de Julie Christie, a afirmar, asumiendo el sexo como algo puramente performativo y no esencial, que “Todo el mundo se atribuye un sexo...[pasamos] la vida entera procurando convencer a los demás y a nosotros mismos de que poseemos un sexo, con identidad propia, y de que lo usamos, lo mimamos, lo blandimos con propiedad” (129). *La nave de los locos* hace explícitas las contradicciones inherentes a una sociedad en la que los sujetos deben conformarse a nociones preestablecidas de los sexos, a pesar de reconocer que esas nociones son construcciones sociales y no necesariamente diferencias esenciales.

Estas novelas previas de Peri Rossi constituyen un marco de referencia imprescindible para entender *El amor es una droga dura*, donde la crisis de la masculinidad se manifiesta como una perpetua contradicción, pero además se vincula con el vértigo de la experiencia urbana a fines del milenio. La forma que esa contradicción asume en *El amor es una droga dura* se percibe en el desfase que se produce entre la imagen de Javier como macho conquistador y la angustia de su cuerpo de mediana edad que traiciona los síntomas de la mortalidad. En ese desfase

se revelan dos problemas fundamentales: el hecho de que la ciudad contemporánea se levanta sobre principios fálicos, sobre la imagen fantasmática de un macho conquistador y competitivo, y la paradoja del deseo que permanece insatisfecho por definición. La dramática confrontación entre la imagen de Javier como el varón que debe obtener la presa que desea, y la realidad de su cuerpo enfermo, y la naturaleza esquiva del objeto de deseo, se convierte en la encarnación de la crisis de la subjetividad posmoderna.

La novela crea un contrapunto constante entre el deseo fálico de penetrar y poseer y la revelación de que el objeto de deseo es por definición inalcanzable y de que la posesión jamás llegará a ser real. Página tras página la novela se construye entre aquello que define a Javier como “macho” (un hombre atractivo, exitoso con las mujeres, talentoso, aventurero -ha sido fotógrafo en situaciones de guerra y de desastres-, con estabilidad económica y poder de consumo) y la crisis de esa imagen que se manifiesta desde la primera página con la angina de pecho que signa la diferencia de edad que lo separa de Nora y la sombra acechante de la propia mortalidad. Las constantes descripciones de las erecciones de Javier se enfrentan al contrapunto de eyaculaciones precoces. Pero más allá de esos contrastes, más allá de la perpetua frustración que denuncia la falsedad del orden fálico, la novela ofrece hacia el final ciertos instantes en los que la necesidad de posesión se desvanece. La noción misma de poseer y dominar es constantemente cuestionada y los pocos instantes de plenitud que la novela presenta son ajenos a la economía de la penetración del objeto.

La perspectiva lacaniana no es solamente un subtexto en la temática y el tipo de lenguaje utilizado en *El amor es una droga dura*. La novela cita literalmente a Jacques Lacan y hasta lo hace personaje a través de la anécdota en la que el psicoanalista se encierra cada tarde a contemplar secretamente “El origen del mundo” de Gustave Courbet. (152) La primera cita explícita de Lacan se presenta con un superlativo algo irónico: “Unos años después, un psicoanalista francés extraordinariamente valorado, de nombre Lacan escribiría: ‘La mirada es la erección del ojo’, y Javier usaría la frase como acápite de una de sus colecciones de fotografía”. (87-88) Pero esa cita se utiliza para explicar la lugar fundamental de la mirada en el universo de Javier, luego de afirmar que “quería un cuerpo anterior al lenguaje”. (87) En la teoría lacaniana el sujeto se define como un yo al entrar en el orden simbólico, al entrar en el lenguaje, en el momento en el que se quiebra el imaginario. El sujeto se constituye en esa pérdida, en esa quiebra, y a partir de entonces el deseo desplaza hacia un objeto la falta, la ausencia de la que el propio sujeto surge. El deseo supone que el objeto posee aquello que le falta al sujeto. El cuerpo anterior al lenguaje que desea Javier es inaccesible: en su lugar aparece el significante del falo. Y en el lugar del falo, el ojo, la mirada, la cámara que pretende una apropiación imposible de la realidad.

*El amor es una droga dura* se nos presenta desde el título como una reflexión sobre el carácter adictivo del deseo. Sin embargo, el énfasis en la frustración, en la manera en la que se prolonga la agonía de Javier, la incertidumbre acerca de si Nora se acostará con él o no, y el contraste entre su afán de conquista y la fragilidad de su ego, de su salud, de su estabilidad emocional, revela la naturaleza fantasmática del orden fálico, aquello que Kaja Silverman llama “la ficción dominante”. La ficción dominante, según Silverman, es la ideología sobre la cual se asientan las diferencias de género, la familia y todas las estructuras sociales derivadas de ellas. (15-16) En la teoría de Silverman la imagen de una subjetividad masculina ejemplar, intacta, completa, está en el centro de la ideología dominante y constituye una especie de ficción colectiva. La visibilidad del pene hace suponer que el sujeto masculino, a diferencia de las mujeres, no está castrado, no sufre de la falta primigenia que lo fragmenta. Se iguala el pene al falo y el falo a una subjetividad masculina intacta sobre la que se erige la estructura social: esto se convierte en parte fundamental de la

creencia ideológica a la cual se le atribuye carácter de realidad. Los sistemas económicos, la familia y las otras instituciones sociales participan de esta creencia.

Cuando se muestra una subjetividad masculina que reconoce la castración, la falta en el centro mismo de la constitución de esa subjetividad, dice Silverman, las contradicciones sobre las que se asienta la ficción dominante se hacen explícitas y se hace imposible no admitir la crisis de un sistema estructurado sobre las diferencias de género, la familia y un modo de producción específico. (54) Al mostrarnos las hondas fisuras sobre las que se asienta el deseo fálico Peri Rossi desmantela la ficción dominante y muestra las fallas de una sociedad fundamentada en la oposición femenino/masculino, castrado/no-castrado. *El amor es una droga dura* revela los quiebres en la ficción dominante no sólo al mostrar el deterioro de la imagen de Javier como ejemplar de “macho” y el reiterativo fracaso de sus intentos de poseer a Nora a través del coito, sino sobre todo al combinar esas imágenes con una visión de la ciudad gobernada por un orden de competitividad masculina:

[...] no tenía ganas de que le pisaran el terreno. A pesar de la aparente sofisticación de las sociedades ricas, él consideraba que eran más salvajes que las llamadas primitivas. En las sociedades primitivas, la escasez obligaba, a menudo, a cierto espíritu de solidaridad y de colaboración. Pero en las sociedades de la abundancia, en cambio, había que acotar el territorio, vallarlo, custodiarlo, eliminar a los rivales, enfrentarse a los enemigos, cerrar el paso a los machos jóvenes dispuestos a derrocar a los jefes y competir duramente por las hembras. (10)

Al principio de la novela, cuando se describe la manera en la que Javier se rehusaba a aceptar la fragilidad de su salud, vemos que eso sucede en parte porque está inscrito en una sociedad que se rige por la ficción dominante:

[...] la muerte era algo que sólo concernía a los pobres [...] Los hombres de negocios a veces sufrían infartos, pero se restablecían en lujosas clínicas privadas y luego se dedicaban a jugar al golf y a invertir en Bolsa a través de agentes. Sólo los pobres seguían muriendo: las inundaciones arrasaban sus chozas, los rayos los partían en dos, las sobredosis de heroína los envenenaban en los sucios portales de los edificios o se mataban entre ellos, disputando por un casco de vino. Había pobres que entablaban guerras con otros pobres por motivos raciales o religiosos y los maridos pobres solían matar a sus esposas pobres. Pero la gente con la que él estaba obligado a tratar por motivos profesionales parecía estar suficientemente protegida de la muerte. De manera inconsciente, trasladó esa protección a sí mismo. (11)

Esa protección es la creencia en la integridad invencible del falo. La sexualidad de Javier está asociada con una vida intensamente competitiva y se resalta el hecho de que desde que la angina de pecho lo lleva a cambiar su estilo de vida “no había tenido un sólo pensamiento erótico, ningún tipo de sensibilidad sexual”. (14) La sexualidad de Javier parece ser estrictamente fálica, estar centrada en nociones de posesión y penetración.

Cuando se trata de explicar la obsesión de Javier por Nora, Francisco, su amigo psicoanalista le dice que sufre del “síndrome de Stendhal” y define esta enfermedad como “los trastornos psicósomáticos que sufren ciertos individuos ante la contemplación de la belleza”. (73) Más adelante se alude al estudio de una psicóloga italiana a la que no se nombra, pero que coincide con Graziella Magherini, que estudió los síntomas experimentados por turistas extasiados ante la contemplación de obras de arte en los museos. Javier dice que cuando leyó al respecto él sabía de lo que se trataba, pero que los turistas “engullían, devoraban, regurgitaban museos” (82) y que

el síndrome era más íntimo y solitario. Cree que lo que él siente es diferente y que si se lanza a buscar a Nora aun cuando su belleza lo trastorna hasta hacerle imposible la digestión, es porque él no puede evitar el desafío de “atrapar, analizar, descubrir la belleza. Poseerla, para dominarla, y de ese modo, desentrañarla”. (83)

El relato de lo que podríamos llamar el cortejo o el acecho de Javier a Nora se intercala con pasajes escritos en cursivas en los que se reflexiona acerca de la obsesión de Javier con la belleza y la relación de esta obsesión con su oficio de fotógrafo. La primera experiencia que recuerda es una necesidad intensa de mirar y acariciar la cabellera de una niña. El temor de no volverla a ver lo hace desear retener las imágenes y Javier traza hasta este instante su voluntad de ser fotógrafo: “Para luchar contra el carácter efímero de la belleza ... Fotografiar era robarle un segundo a la voracidad del tiempo, y el tiempo era la muerte”. (80)

Sin embargo, es una experiencia posterior la que ilustra más nítidamente la entrada de Javier en el espacio simbólico, la pérdida del imaginario, la condena a proyectar el deseo sobre un objeto que será siempre inalcanzable (o que pierde su cualidad de objeto deseado al ser alcanzado). Se trata de la fascinación que le causa un juego de agua en una vitrina: “Quedó suspendido, casi ingrávito. Su mente se despojó de todo pensamiento, de toda inquietud: se fusionó con el cilindro de vidrio, se integró a él. Qué satisfacción dejar de ser. Qué plenitud la unión indivisible con el objeto”. (105) Es como si Javier hubiera vuelto a un estadio preedípico, anterior al espejo, anterior al lenguaje. Pero la pérdida es ineluctable: el juego desaparece un día: “Le pareció tan inverosímil que se restregó varias veces los ojos como si...hubiera desaparecido de su retina”. (106) La angustia lo ahoga: “Era la ausencia. Peor que la muerte, porque en la muerte, hay un cadáver”. (106) La pregunta acerca de sus propios ojos, de su mirada, lo constituye como un sujeto diferenciado precisamente desde el dolor de la separación. Es la falta lacaniana lo que lo define ahora: “El vacío estaba en su interior. Entonces, se dio cuenta de que la mirada era como un cordón umbilical”. (109)

En la conversación con el dueño de la tienda, que le pregunta si él quería el juego y le dice que no era muy caro, Javier insiste en que él no quería comprarlo. En su unión con el objeto a través de la contemplación, la posesión en sí no tiene cabida. Sin embargo, después de la separación la fotografía aparece como un sustituto fallido de esa conexión perdida: “lo que quería fotografiar era imposible: Javier no quería fotografiar sólo el objeto sino la mirada que iba del ojo al objeto y era el cordón umbilical del deseo”. (109) Si bien la cámara se erige en significante fálico, también traiciona el carácter ilusorio del falo. La cámara pretende subsanar la castración de la pérdida, y, sin embargo, la delata cuando se explicita que el deseo de capturar la realidad en la fotografía está destinado al fracaso. Javier admite que la frustración era parte de su experiencia con la fotografía:

Se trataba de que la fotografía no era, no podía ser, la vida misma, y que el acto de atraparla en un trozo de celuloide resultaba parcialmente fallido. A la más perfecta de las fotografías siempre le faltaba algo: el hálito de la vida misma. Siempre era un acto fallido; como, luego del orgasmo, se experimenta una leve decepción ... el objeto era perpetuamente inalcanzable. (21)

En la ficción dominante el falo y la penetración son la fantasía de plenitud del sujeto masculino. Para Javier la fotografía y el coito representan el falo. Pero en el fondo sabe que jamás se llega a poseer: no se puede ni atrapar la realidad ni poseer a un ser humano.

Las escenas sexuales de la novela oscilan entre exacerbar la imagen de penetración y posesión y presentar desviaciones con respecto a “la ficción dominante”, es decir al

orden fálico en el que es el hombre quien penetra y posee a la mujer a través del coito. Cuando Javier, cansado de esperar a Nora admite que se está destruyendo a sí mismo en el intento, acaba por tener una aventura con Paula, un antigua amiga. En el encuentro sexual con Paula se producen instantes casi contrapuestos: en un momento él le pide que sea ella quien le ponga el condón. Ella comenta “Hay algo de maternal en esto” (100) y, a pesar de que él dice que no hay nada de maternal en su pene erecto, describe su unión a Nora en términos que evocan las teorías de Winnicott sobre relaciones objetales: “‘Me contiene’, pensó él, y enseguida recordó que era una expresión que usaban los psicólogos”. (100) Sin embargo, más adelante Paula lo insulta durante el coito y la explicación que el texto ofrece reconoce en el coito un carácter de posesión totalmente fálico: “Toda penetración -aun la más deseada- era un simulacro de violación”. (101) Esta visión del sexo como un ejercicio de poder masculino coincide con los planteamientos feministas más radicales acerca de la sexualidad. Según Catherine MacKinnon, por ejemplo, la violencia masculina es una parte constitutiva de la construcción social de la sexualidad. Se admite, se espera, que en la unión sexual haya un componente de jerarquía, dominación y violencia masculina. (MacKinnon 127-129) Es revelador que la única escena de la novela que representa una unión sexual “normal” entre un hombre y una mujer se asocie con la violación.

Las otras escenas de sexo que aparecen en el texto se apartan del modelo en el que el hombre penetra a la mujer. Los dos encuentros sexuales con Nora suceden a sesiones de fotografía y en ambos casos ella despoja a Javier de la cámara. En el primer caso, ella fotografía la erección de Javier: “Disparó. Él pensó si se trataba de un homenaje o era una velada castración”. (144) También en ese momento aparece el tema de la penetración y la violación: “Muchas veces, las mujeres, en manos de un hombre, se preguntaban si les estaban haciendo el amor o las estaban violando”. (144) Javier no llega a poseer a Nora. Eyacula mientras ella le toma fotos. En la segunda sesión Nora quiere que él le haga fotos a su amiga Andrea, pero acaba por adueñarse ella de la cámara otra vez. En lo que parece una referencia directa al dilema de la virilidad planteado por *La nave de los locos*, Javier parece acceder a que sea ella quien tiene la cámara preguntándose: “¿Era un fotógrafo desprovisto de falo? ¿Le había cedido su falo a Nora, en el acto de amor más generoso que un hombre podía hacer?” (221)

Javier acaba por entregarse al intercambio erótico con las dos mujeres en una renuncia a la penetración fálica: “Ambas se miraban entre sí, colgadas por el humo del porro, y Javier pensó que no podía penetrar en esa intimidad, en esa comunión más que como un testigo, como un espectador privilegiado, pero pasivo”. (226) Habrá penetración vaginal más adelante, pero incluso en ese momento Javier ocupa el lugar inferior y pasivo: “En algún momento Nora lo montó, pero él estaba drogado, borracho ...” (230) El imagina que tiene un miembro enorme como un mástil, pero en la fantasía no es él quien penetra y domina: “Navegaban ... Entre ambos -entre su cuerpo y la fantasía de su cuerpo- se había estalecido una comunión, una corriente que iba y venía. Desaparecieron los límites”. (230)

El encuentro sexual se da cuando por fin Javier parece haber abandonado la intención de poseer a Nora: “De pronto se dio cuenta de que no tenía urgencia por follar. Los tres estaban compartiendo algo que no tenía nombre, algo que les daba bienestar, algo sin ansiedad, sin angustia, sin prisa, sin finalidad orgásmica”. (227) Más que penetración, la fantasía se transforma en unión total: “Serían la misma cosa: Javier tendría los senos de Nora y ésta, su torso sin vellos ... Javier caminaría con esa sinuosidad felina de Nora, y Nora, con sus largos pasos de macho. No tendría que preocuparse por dónde estaba, qué hacía, con quién se citaba, porque transustanciado, sería un todo con ella. La unión absoluta. Eso: quería dejar de ser un individuo solo, aislado -lo había sido durante más de cincuenta años-, para ser-en-la-otra. De dos, hacer uno solo”. (234) Después de esa experiencia Javier colapsa al llegar a su hotel.

Cuando se despierta en el hospital hunde su mirada en un paisaje marino de Antonio López en el que algo “lo acogía, lo contenía”. (236) La ansiedad de posesión ha terminado. Hacia el final de la novela, Francisco, el psicólogo amigo de Javier parece haber sucumbido a la obsesión de posesión por Nora. Pero también se nos muestra una Nora distinta, insegura, sencilla, con necesidades, capaz de preocuparse por los demás.

Si bien Francisco aparece como el indicador de que el orden fálico persevera, Javier y Nora se presentan transformados por la experiencia. En ellos se ha revelado el carácter ficticio, fantasmático de la ficción dominante y han sido capaces de encontrarse en un nivel ajeno al de la dominación y penetración fálica. Javier, como Equis, en *La nave de los locos*, parece haber renunciado voluntariamente a su virilidad entendida como el reino del falo. Hay en *El amor es una droga dura* una aceptación de que la castración afecta también a los hombres, de que también la subjetividad masculina surge de la admisión de un quiebre fundamental en el yo que no puede subsanarse mediante la apropiación de un objeto. El objeto es perpetuamente inalcanzable y únicamente en la renuncia a la posesión es posible imaginar un encuentro.

En medio de la ciudad que “era una gran loba hambrienta, y deglutía, consumía vorazmente objetos y personas” (55), donde el éxito era “pegarle a una pelota, machacar al adversario, salir en los anuncios publicitarios” (61), Javier realiza una especie de peregrinación a través de su propia masculinidad fragmentada, amenazada, acepta la imposibilidad de dominar y poseer, y despierta a “una calma lenta, una especie de reparación”. (253) Tal vez desde esa nueva comprensión el amor deje de ser, por lo menos para él, una droga dura y empiece a ser algo nuevo. Con esta novela Cristina Peri Rossi enfrenta a lectores y lectoras al resquebrajamiento de la ficción dominante. Al revelar la crisis de la masculinidad se revelan también los mecanismos que inscriben a hombres y a mujeres en el orden social. Quizás a partir de revelaciones como ésta sea posible construir un nuevo orden social y sexual.

## Notas

[1] Según declaraciones de Peri Rossi, el hecho de ser mujer y lesbiana crea en el público la noción de que debería escribir acerca de ciertos personajes y no otros. Existen, aparentemente, una serie de expectativas con respecto al tipo de personaje que debe aparecer en las obras de una escritora con las características que se le atribuyen a Peri Rossi: cuando apareció su primera colección de cuentos se asumió que el hecho de que los personajes fueran todos mujeres era una limitación; luego se le ha reclamado usar únicamente personajes masculinos como protagonistas. Véanse Susana Camps; John F. Deredita; Psyche Hughes; Gustavo San Román; y “Yo me percibo como una escritora de la modernidad: Una entrevista con Cristina Peri Rossi”.

[2] Desde una perspectiva feminista, Teresa De Lauretis propone que la mayoría de los relatos se inscriben sobre la gesta de un héroe que está marcado como masculino. Para De Lauretis toda narrativa es en el fondo un relato edípico, en el que un protagonista, supuestamente universal, tiene que vencer una serie de obstáculos para conocer su identidad. Sin embargo, este protagonista se define en términos masculinos, es quien se mueve, busca, descubre, mientras que lo femenino encarna la pasividad, desde el obstáculo que se interpone entre el héroe y su objetivo, hasta el objetivo en sí, aquéllo que debe ser conquistado.



## Bibliografía

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Camps, Susana. "La pasión desde la pasión: Entrevista con Cristina Peri-Rossi." *Quimera: Revista de literatura* v 81 (1988 Sept.): 40-49.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Deredita, John F. "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi." *Texto crítico*. Año IV, nº 9 (Enero -abril 1978): 131-142.

Hughes, Psyche. "Interview with Cristina Peri Rossi." *Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*. Schipper, Mineke, editor. London : Allison & Busby; 1985: 255-274.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1971.

MacKinnon, Catherine. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Magherini, Graziella. *La síndrome di Stendhal*. Florencia: Ponte alle Grazie, 1989.

Mester. "'Yo me percibo como una escritora de la modernidad': Una entrevista con Cristina Peri Rossi." *Mester*. Vol XII Nº1 (Spring 1993): 67-87.

Peri Rossi, Cristina. *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

\_\_\_\_\_. *El libro de mis primos*. 2nd ed. Montevideo: Biblioteca Marcha, 1969.

San Román, Gustavo. "Entrevista a Cristina Peri Rossi." *Revista Iberoamericana* (1992 July-Dec) v58: 1041-48.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivities at the Margins*. New York: Routledge

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

