



INCLINACIÓN POR LA SUBVERSIÓN LA POSTURA AUTORIAL *INSUMISA* DE CRISTINA PERI ROSSI¹

*Inclination Toward Subversion
The Rebellious Authorial Stance of Cristina Peri Rossi*

AINA PÉREZ FONTDEVILA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ (ESPAÑA)
AINA.PEREZ@UAH.ES
ORCID: 0000-0002-2936-2756

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1182>
vol. 32 | julio 2025 | 27-37

Recibido: 06/03/2025 | Aceptado: 14/05/2025 | Publicado: 30/07/2025

Resumen

El presente artículo analiza la postura autorial de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi a partir del motivo del exilio y de la insumisión frente a distintas representaciones del poder patriarcal. Para ello, se parte de los conceptos de “escritura extranjera” (Martínez Gutiérrez, 2024) y “escritura dislocada” (Torras, 2024) a fin de caracterizar una obra y una figura en la cual el tránsito y la “no pertenencia” están presentes a nivel temático, en relación con la construcción autorial, en múltiples motivos e imágenes que pueblan la narrativa de la autora y en la concepción de la escritura que de ello se deriva. Todo esto apunta a una imagen paratópica de Peri Rossi, que se coteja con distintos fragmentos narrativos, entrevistas y poemas que tienen en común el hecho de reflejar (y con ello, reflexionar sobre) las condiciones de enunciación y de creación de una mujer artista y, más concretamente, de una escritora migrante y lesbiana a caballo entre los siglos XX y XXI.

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en el Grupo de Alto Rendimiento GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá). Se vincula a la investigación llevada a cabo en *Cos i Textualitats: autories i subjectivitats en construcció* (2021 SGR 00736) (Universitat Autònoma de Barcelona).



Palabras clave

escritura extranjera, migración, postura autorial, paratopía, Cristina Peri Rossi, *La insumisa*

Abstract

This article analyzes the authorial stance of Uruguayan writer Cristina Peri Rossi through the lens of exile and rebellion against various representations of patriarchal power. To do so, it draws on the concepts of foreign writing (Martínez Gutiérrez, 2024) and dislocated writing (Torras, 2024) to characterize a body of work and a figure in which transit and non-belonging are present thematically, in relation to authorial construction, through multiple motifs and images that populate the author's narrative, and in the resulting conception of writing. All of this points to a paratopic image of Peri Rossi, which is examined through various narrative fragments, interviews, and poems that share the common trait of reflecting on (and thus prompting reflection about) the conditions of enunciation and creation of a woman artist—and more specifically, of a migrant and lesbian writer straddling the 20th and 21st centuries.

Keywords

Foreign writing, migration, authorial stance, paratopia, Cristina Peri Rossi, *La insumisa*

En uno de sus poemas más célebres de *Habitación de hotel* (2007), reiteradamente citado en los medios de comunicación a raíz de la concesión del Premio Cervantes en 2021, Cristina Peri Rossi afirma que su “casa es la escritura”. Frente a una vida “siempre en tránsito, como los barcos y los trenes”, transcurrida “en casas transitorias como días/ fugaces como la memoria”, la escritura deviene “el hogar/ de la hija descarriada/ la pródiga”, el espacio “donde yacer/ con la única compañía que no falla: las palabras” (2021: 941-943). A una imagen semejante recurre Clara Obligado —escritora de la misma generación también exiliada en España en los años setenta— para referirse a esta insólita “casa lejos de casa” —según reza el título de su ensayo sobre la escritura extranjera (2020)— en que se convierte la literatura para una vida atravesada por la migración y el desplazamiento.²

No utilizo en balde el adjetivo “insólita” para definir este refugio textual que, a juzgar por la imagen elegida por ambas escritoras, se esperaría firme, robusto, asentado, estable; y que, sin embargo, se concreta en lo que Meri Torras —en referencia a determinadas escrituras migrantes de los últimos años— denomina una “escritura dislocada”, caracterizada por los distintos modos en los que se inscribe en ella su posición desplazada respecto al “emplazamiento que le era propio y apropiado” (2024: 30), y quizá por ello inclinada a cuestionar constantemente lo propio y lo apropiado (Martínez Gutiérrez, 2024: 219). En todo caso, se trata de una escritura marcada por la “diferencia” y por la “*différance* derridiana, por el desplazamiento incesante que reinscribe” (Torras, 2024: 31), como retomaré. En ella, “la dislocación es de índole múltiple, puesto que abraza el cuerpo entero: el carnal de la autora —al tratarse de unas autoras desplazadas, que viven y escriben fuera de su lugar de origen—; los cuerpos de las protagonistas de las novelas, que habitan en el ‘extranjero’ o como ‘extranjeras’; y, finalmente, el *corpus* textual” (Torras, 2024: 32; cursivas del original). Como afirma Josebe Martínez a propósito de Ariana Harwicz, escritora migrante de una generación posterior, la “condición de extranjería” parece, paradójicamente, la piedra angular de la casa-escritura dislocada de estas autoras desplazadas, donde la extranjería “se extrapola a los significados de alteridad en todos los registros: alguien/algo que no pertenece al centro e incomoda. Su obra así plantea la incomodidad del extranjero: extranjero no solo en el territorio, sino en la cultura, en los dogmas, en los valores o en las convenciones. Todo ello surgido, específicamente, de su condición de no pertenencia” (2024: 221).

Perecidas afirmaciones podríamos plantear sobre la obra de Cristina Peri Rossi, donde el exilio y esta “condición de no pertenencia” que acabo de referir se extienden de manera rizomática por distintos aspectos y estratos de su escritura. En primer lugar, como tema fundamental de varios de sus textos, desde *La nave de los locos* (1984) a *Estado de exilio* (1973-2003), para mencionar los ejemplos más obvios en el ámbito narrativo y poético. En segundo lugar, como matriz a partir de la cual pensar el no-lugar de exclusión y de (relativo) privilegio que, respecto a la sociedad capitalista y heteronormativa y a sus usos ordinarios del lenguaje, ocupan dos figuras y, con ellas, dos temáticas centrales en la literatura perirrosiana: la figura de la enamorada —que acompaña el tema del deseo, el amor y el desamor, implícita o explícitamente lésbicos, en buena parte de su poesía o en la novela *Solitario de amor* [1988]—; y la figura de la poeta —con su correlato temático en la reflexión metaliteraria e interartística tan patente en *Lingüística general* (1976) o en *Las musas inquietantes* (1999). Como afirmará en una entrevista concedida en 2004, ambas figuras se subsumen en la del exiliado formando una tríada “revolucionaria” en tanto que se resiste a integrarse en el orden convencional del mundo y de la lengua (Peri Rossi y Pérez Fontdevila, 2005: 192), que bien podríamos representar con la imagen de la “trovadora medieval” —indisociablemente amante, errante y escritora— con la que la autora se identifica en diversas ocasiones al inicio de *La insumisa* (2020: 10).³

Por último, aquella “condición de no pertenencia” se extiende a la concepción también errante (o *diferrante*) de la escritura, que se revela una vez más como un espacio insólito, constitutivamente en

² Sobre esta cuestión en relación con el ensayo de Clara Obligado, véase Alarcón Bermejo, 2021; Martínez Gutiérrez, 2024; y Torras, 2024.

³ Han abordado de manera conjunta la cuestión del exilio, el deseo y la escritura Julio Prieto (2023) o María del Carmen González (2021).

tránsito; como vehículo de un mensaje (a menudo amoroso) o de una interpelación destinada a “alterarse” e incluso a “perderse en el camino”, al margen del “querer-decir” de su emisor (Derrida, 1989). Esta concepción la ilustran numerosas imágenes a lo largo de su obra y, especialmente, de su narrativa, poblada de mensajes que nunca serán leídos, de textos sin narratario o incluso sin emisario, de cartas que no llegan o que yerran de destinatario, como sucede —entre muchos otros— en los relatos “Los extraños objetos voladores” (1968), “Simulacro” (1976), “Cuaderno de viaje” (1983), “Mis cartas” (1988) o “El viaje” (2007). Así, lejos del espacio firme y estable de la casa tal y como nos la solemos representar, esta escritura se parece más bien al castillo ambulante de Diana Wynne Jones (1986) y Hayao Miyazaki (2004). O —si regresamos al imaginario de nuestra autora— a las múltiples naves que Peri Rossi colecciona, dentro y fuera de la ficción, en forma de títulos, metáforas, maquetas y dibujos que remiten, una vez más de manera indisociable, al exilio, el viaje, el desplazamiento y a la literatura como modos de interpelar y expresiones del deseo a menudo fallido por encontrar, por estas vías, a la otra amada. En definitiva, para recurrir a algunas de estas sugerentes representaciones, podríamos decir que Peri Rossi escribe en la “[hoja] de carta con el tenue dibujo de una carabela” que menciona en el relato “Mis cartas” (Peri Rossi, 2022: 75) y que nos envía su mensaje sellado por una de esas “estampillas con barcos, carabelas, piraguas, paquebotes, esquifes y cualquier cosa en forma de cáscara que se deslizara por el agua” que afirma coleccionar en su (auto)biografía sobre Julio Cortázar (Peri Rossi, 2001: 76).⁴

Como apuntábamos, todo ello refiere, de modo general, el carácter necesariamente errante de cualquier inscripción, la inevitable in/comunicación que afecta a toda escritura, extraviada o alterada entre la intención de un emisor y la interpelación a un otro (al que llega o no) (Derrida, 1989). Aunque, como sugeríamos con Torras (2019) y Martínez Gutiérrez (2024), si la leemos desde el cuerpo/*corpus* de Peri Rossi, podemos vincular esta concepción de la escritura y aquella tríada revolucionaria (la poeta, la enamorada y la exiliada, reunidas en la “trovadora medieval”) con esa “escritura dislocada” y atravesada de múltiples modos por su condición de extranjería y por su consiguiente desafío a los “dogmas”, “valores” y “convenciones” de un centro al que no puede pertenecer. Ahora bien, como en el caso de otros escritores situados al margen —o directamente fuera— del campo cultural y de la autoridad literaria por razones de género, raza, clase, sexualidad, capacidad o procedencia, cabe apuntar un peligro y una paradoja: el peligro de romantizar dichas condiciones como privilegiadas para la creación artística; y la paradoja que reside en el hecho de que esta asociación entre creatividad y marginalidad (simbólica y pocas veces fáctica) es, justamente, central en el sistema literario. Dicho de otro modo, “alguien/algo que no pertenece al centro e incomoda” —para retomar las palabras de Martínez Gutiérrez (2024) a propósito de la “escritura extranjera”— también podría ser una precisa definición del prototipo de escritor en el “régimen de singularidad” artística decimonónica y contemporánea (Heinich, 2005); una acertada síntesis para describir las variadas representaciones y posturas a través de las cuales los escritores se han distinguido y diferenciado (Pérez Fontdevila, 2023a y 2023b).

Si la posición marginal de este prototipo es precisamente un lugar impropio e inapropiado para aquellos sujetos marcados por su diferencia sexual, racial o económica, secularmente desplazados del centro del campo cultural, ¿cómo se inscribe en sus obras y en sus figuras autoriales esta paradoja? ¿De qué modos estos sujetos se reapropian de tales espacios de legitimidad? Al hacerlo, ¿los reescriben y los desplazan? Los tópicos de la singularidad, ¿se presentan entonces de modos distintos y adquieren otros valores? En este artículo me propongo ensayar algunas respuestas provisionales a estas cuestiones en el caso de Cristina Peri Rossi, mediante el análisis de algunos textos auto/ficcionales que pueden dar cuenta de su postura autorial.⁵ Cabe señalar que comprendo esta noción, propuesta por Jérôme Meizoz (2007 y 2011), como el modo singular de delinear la propia posición en el campo literario en espacios mediáticos y textuales en los que se pone en escena y se juega el reconocimiento de la autoría literaria. Es decir, tanto en intervenciones públicas donde la escritora encarna la “función autor” como en la

⁴ Sobre la imposibilidad del deseo y de la correspondencia en esta obra auto-hetero-biográfica, véase Vásquez Rodríguez (2024).

⁵ Para otras aproximaciones complementarias a la imagen autorial de Peri Rossi, véanse Tanna (2017) o Torras (2019).

obra textual, mediante autorrepresentaciones en textos autobiográficos y autoficcionales; a través de la mediatización de la figura autorial en “personajes delegados” (por ejemplo, otros/as escritores/as o creadores/as) (Meizoz, 2016: 200); o mediante la recreación, dentro de la ficción, de escenas de enunciación y de situaciones de (des)autorización que pueden leerse como reflejo o recreación de las condiciones en las cuales la escritora toma la palabra en el campo cultural (Maingueneau, 2004).

Para abordar aquellas preguntas en el caso de Peri Rossi, podemos recurrir a la noción de paratopía con la que Dominique Maingueneau describe la posición del escritor desde el Romanticismo, cuya “imposible pertenencia” a la sociedad se representa vinculando la figura del autor con espacios, épocas y personajes que encarnan “la disidencia y [la] marginalidad, literal o metafórica”, o que exceden la sociedad en la que habita el creador (2004: 86-87). Así, tanto el escritor como su lengua literaria se distinguen de la lengua común y de la “sociedad *ordinaria*” representándose fuera o al margen de la comunidad, en un no-lugar que transita por y desestabiliza las “divisiones sociales” y que, frente a las limitaciones de una perspectiva arraigada o situada, autoriza para proferir mensajes de mayor alcance sobre la colectividad y que “dan sentido” a los actos de la misma (2004: 47; cursivas del original). Desde esta perspectiva, tal sería la posición que, elevando el motivo biográfico del exilio a condición existencial de la poeta, de la enamorada y de los discursos que les son propios, definiría la postura autorial de Cristina Peri Rossi, marcada por la “paratopía espacial” que implica una biografía nómada y su inscripción en la obra a través de los múltiples motivos que hemos referido; y por la “paratopía sexual” asociada a la disidencia lésbica. Como la misma Peri Rossi no deja de sugerir, esta posición extra-ordinaria y privilegiada parece habilitar para “testimoniar el presente y vaticinar el futuro”. Es decir, para desempeñar las funciones del “escriba” evocadas, entre otros textos, en el ensayo autobiográfico “Detente, instante, eres tan bello” (Peri Rossi, 2017).

Sin embargo, como muestra Maingueneau, esta representación paratópica del escritor/a es indisociable también de una noción de autoría vinculada al privilegio y a la soberanía de un sujeto capaz de trascender cualquier condicionamiento exterior y, en consecuencia, de producir una obra literaria universalizable, que no se encuentra limitada por unas condiciones de enunciación que —se supone— restringirían lo dicho y sus posibilidades interpretativas (Maingueneau, 2004: 34). Unas condiciones entre las que se encuentran, por supuesto, la experiencia encarnada y situada de la escritora, así como las prescripciones y limitaciones que afectan tanto a su escritura como al reconocimiento y la autorización de la misma autoría en función de sus marcas de género, raza o clase. Frente a ello, sugerimos interpretar la postura paratópica de Peri Rossi como una postura de insumisión que, no obstante, no remite a aquel paradigma privilegiado y soberano porque se sabe, por un lado, determinada por las imposiciones del poder y por sus circunstancias enunciativas; y, por el otro, porque ello no se enfrenta mediante una estrategia meramente oposicional que implicaría la expresión de una libertad autodeterminada. Para retomar las palabras de Meri Torras a propósito de la “escritura dislocada”, se trata también aquí de una escritura y de una postura que se distingue por “su ser en relación, [por] su inclinación insumisa y rebelde frente a los cánones literarios y a los imperativos *no solo* literarios que en ellos se inscriben” (2024: 30; cursivas del original). Me interesa esta curiosa imagen de la “inclinación insumisa y rebelde”, en la que leo tanto el impulso hacia la subversión y el desafío a las normas como la asunción de que somos afectados por/en relación con ellas.

Como nos sugiere Cristina Peri Rossi desde el título de su novela autobiográfica *La insumisa*, uno de los motivos que recorren su escritura y definen su posicionamiento es, en efecto, la resistencia ante las leyes y las normas impuestas, a menudo con violencia y arbitrariedad, por aquellos que ejercen el poder y por los discursos ideológicos en que apoyan su autoridad (Torras, 2021). De este modo, podemos pensar la escritura y la escritora Peri Rossi como insumisa, entre otras cuestiones, frente a la prohibición explícita o tácita que impide a las mujeres escribir y ser reconocidas como grandes escritoras; frente a la represión, la violencia, la imposición del silencio y la prohibición del disenso de la dictadura militar uruguaya, de la que tuvo que huir en 1972; o frente a las normativas de una sociedad

patriarcal que determina estrictos roles de género y la orientación legítima y aceptable del deseo, que presupone siempre heterosexual. Sin embargo, como sugeríamos, ello no consiste en afirmar la autonomía del sujeto frente a los espacios o posiciones dispuestos por la ley, sino en desplazar o desestabilizar los sentidos previstos para los lugares y las categorías predeterminados en los que inevitablemente arraigan y que inevitablemente condicionan la escritura y su recepción. Tal sería, a mi parecer, la postura autorial de Peri Rossi tal y como se presenta en algunos fragmentos narrativos, entrevistas y poemas que tienen en común el hecho de reflejar (y con ello, reflexionar sobre) las condiciones de enunciación y de creación de una mujer artista y, más concretamente, de una escritora migrante y lesbiana a caballo entre los siglos XX y XXI.

Todo ello puede empezar a ejemplificarse con dos pasajes de *La insumisa* que reflejan un doble movimiento de inevitable acatamiento y, a la vez, de desplazamiento del lugar asignado. Ante la violencia paterna, ante la “fuerza bruta” que el padre ejerce contra la hija y la madre, la pequeña Cristina empuña su “arma oculta”, “su silencio” (Peri Rossi, 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. La autora 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 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 la subyugación de la súbdita. Entonces, el padre, exasperado, impone un castigo que se va a repetir cada vez que la hija frustrate este “rito” con su silencio. Un castigo al que, en tanto sujeto vulnerable ante esta “fuerza bruta” y arbitraria, la protagonista no se podrá sustraer pero cuyo sentido logrará desplazar. El castigo consiste en encerrarla largas horas en el cuarto de baño, pero este espacio de reclusión que le impide seguir explorando el mundo se convierte en un espacio de creación en el cual ella ofrece su propia representación (y su propia versión) de la realidad.⁶

Encendí la bombilla de luz, para darme un poco de calor, y me entretuve haciendo dibujos en la pared con un trozo de yeso que había hecho saltar. Era domingo [...] y hubiera querido salir, pero 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. [...] Ya no era la hija castigada por un padre despótico y violento, sino la artista en pleno período de creación. (2020: 135-136)

La misma idea según la cual la creatividad, imprevista por el poder, subvierte el sentido y las posibilidades de los espacios en los que la autoridad la ubica, lo encontramos en la actitud de la niña ante la amenaza de su abuela de mandarla al “asilo” si no se porta bien. En un evidente paralelismo entre este “asilo” imaginario y el exilio al que tuvo que enfrentarse en 1972, cuando la autora debe partir hacia Barcelona para escapar de la violencia y la represión de la dictadura militar uruguaya, la niña asume la “terrible sombra del asilo” e, “igual que los enfermos incurables que primero se rebelan contra la enfermedad, pero luego la aceptan y aprenden a convivir con ella”, acaba anunciando su elegida autoexpulsión de la casa materna (2020: 53-54). Para ello, sin embargo, 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).

⁶ Para una aproximación imprescindible a este pasaje, véase Prieto (2023).

Años después, en su huida de Montevideo, aquella linterna infantil, metáfora de la posibilidad de representar e interpretar el mundo pese al silencio 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” (Peri Rossi, 2017: s/p). Este exilio, como aquel castigo paterno, es tan insoslayable como inconmensurable es la fuerza del sujeto respecto a la “violencia bruta” y arbitraria del Gobierno militar, pero Peri Rossi logra convertirlo también en un espacio de plena creatividad. Si, como afirma Natasha Tanna, “junto a la tortura, la matanza, la desaparición forzada y el encarcelamiento de guerrilleros”, era también “a través del control del lenguaje” que el Estado militar uruguayo —como, en general, cualquier poder represivo y totalitario— “quería garantizar el predominio de su versión de los sucesos” (2017: 120), Peri Rossi siguió librando batalla contra la representación unívoca de la realidad desde las páginas de *La rebelión de los niños* (1980) o *La nave de los locos* (1984), publicados ya fuera de Uruguay, como había hecho antes en *El libro de mis primos* (1969) o *Indicios pánicos* (1970), que, junto a su lucha política, le habían valido la amenaza de muerte y el exilio.

De este conjunto de novelas y relatos centrados en denunciar, a menudo de manera alegórica, la represión y la violencia estatal, quisiera rescatar un fragmento del relato “La rebelión de los niños”, donde se relaciona una vez más actividad artística e insumisión en el sentido apuntado arriba: es decir, como desplazamiento o desestabilización de la posición otorgada por el poder y de los sentidos previstos en ella. El relato, situado en una sociedad totalitaria inconcreta de la década de los setenta, describe, desde la perspectiva de uno de sus participantes, un concurso artístico organizado por el denominado “Centro de Expresión Infantil”, cuyos alumnos, hijos de padres asesinados, “desaparecidos” o encarcelados, han sido puestos bajo la tutela del Estado y de las “mejores y más patrióticas familias del país” (Peri Rossi, 2007: 218). En este contexto, cuyos mecanismos de control de la memoria y la expresión son detallados a lo largo del relato, los alumnos exponen “los objetos experimentales que habíamos realizado en [...] las horas dedicadas a las tareas manuales”, objetos realizados en aparente libertad:

cada uno de nosotros pudo presentar lo que quiso, sin someterse a ningún requisito previo, salvo a aquellos que rigen para todas las actividades de la república, claro está, y que tienden a defendernos del caos, del desorden, de la subversión disimulados tras apariencias inofensivas, como sucede con el arte, por ejemplo, en que muchas veces, bajo el aspecto de experimentación o la libertad creadoras, se introduce solapadamente el germen de la destrucción familiar, del aniquilamiento institucional y la corrupción de la sociedad. Todo esto en un cuadro, solamente. (Peri Rossi, 2007: 218)

Al final del relato, tras describir algunas de las piezas artesanales realizadas por los niños, llega el momento de anunciar al ganador: las autoridades, descritas con imágenes simiescas (“el Mico Máximo, el Antropoide Erecto”) (2007: 222), eligen un “juego de aguas” aparentemente inocente, realizado por una niña también aparentemente inocente y sumisa llamada Laura que recoge el premio con “extrema elegancia”, con una “cara y un andar angelicales” y una mirada suave que “revelaba la emoción que debía experimentar”. Pero he aquí que, en esta escena que se desarrolla bajo el estricto control y censura de la autoridad, este sujeto angelical y su graciosa pieza artesanal hacen lo imprevisto por el poder. Instauran “el caos, el desorden, la subversión”, que —como bien adelantaba el narrador— estaban “disimulados tras apariencias inofensivas”:

[Para] finalizar la ceremonia, el presidente invitó a la ganadora a poner en funcionamiento el aparato que ella misma había construido [...]. Laura, apretando contra su pecho el busto del primer general de la nación [que había recibido como trofeo], se acercó a su móvil y con gran serenidad apretó [una] mariposa oculta bajo el vidrio irisado. De inmediato, un diluvio universal en forma de cascada estalló en la sala. Los surtidores, enloquecidos, comenzaron a girar, a mover sus aspas en todas las direcciones, despavoridos, como padres a quienes el soldado les ha dado un golpe de sable en la cabeza y huyen espantados, desangrándose por el camino [...]; los surtidores [...] [escupían] enormes chorros de agua que empujaban a la gente hacia las puertas, las arrojaba contra las paredes, como durante las manifestaciones del año 1965 los chorros de agua lanzados por los camiones

militares derrumbaban a la gente por el suelo, los hacían girar sobre sí mismos, reptar por las veredas, enceguecidos por el líquido, empujados por el agua. [...] Entonces yo, que había saltado a través de la ventana en el preciso momento de comenzar la fiesta, desde fuera, desde el jardín de álamos tristes y ninfas en las fuentes y el recuerdo de nuestros antepasados saltando de árbol a árbol, de fuente a camino de camino a rama de rama a niño que casi ya no recuerda, desde el jardín oscuro y callado y triste, lancé una tea en el interior del local, tal como Laura me lo había indicado. (2007: 224)

Tal es “La rebelión de los niños”, “la conspiración de la inteligencia” que, como afirma el relato, se opone a “la conspiración de los gorilas” (2007: 220). Y tal es la rebelión de Cristina Peri Rossi, que, desde el exilio, sigue lanzando teas en forma de palabras contra el horror y contra una representación de la realidad que lo condena a la desmemoria.

No obstante, ya sabemos que la insumisión de Peri Rossi no atañe solo a las múltiples formas de represión y de violencia de Estado. El modo en que irrumpe en su obra la siguiente temática que quisiera abordar muy brevemente —la del amor y el deseo, especialmente homoerótico— da cuenta una vez más de estos desplazamientos o de esta burla de las expectativas vinculadas al lugar que le es otorgado y a las categorías que se le atribuyen. En 1971, todavía en Uruguay, Peri Rossi publica su primer libro de poemas, titulado *Evoché*, 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”, como dirá en una entrevista de 1978. De ahí que,

luego de poemas sociales y políticos que yo había publicado en diarios y revistas, la índole de *Evoché*, libro erótico y homosexual, causara mucha sorpresa. Yo contaba con ese factor, y pienso que no fue una actitud de desafío [...] lo que me hizo publicarlo, sino el deseo de establecer la necesidad de seguir viviendo, aún en medio de la guerra, de seguir creando y de reflexionar sobre la naturaleza del amor y de la escritura aun cuando se escuchan los tiros. (Deredita, 1978: 134)

Encontramos de nuevo la resistencia de Peri Rossi a permanecer en el lugar donde la sitúan sus lectores y el campo cultural; su negativa a habitar la casilla de la “escritora comprometida” (Sosa San Martín, 2016). O, más exactamente, de desplazar una vez más el sentido previsto para esa casilla. Si, como dirá en la misma entrevista, “la revolución política y la sexual van unidas”, por más que el pensamiento izquierdista se haya olvidado demasiado a menudo de la segunda cuestión (Deredita, 1978: 136), Peri Rossi hace suyo el lema feminista según el cual lo personal es político, resituando la cuestión de la sexualidad y el deseo como parte ineludible de su compromiso literario, y reivindicando y poetizando sobre el amor “de esclava a esclava”, para escándalo de “los buenos ciudadanos de este y de todos los partidos” (Peri Rossi, 2021: 440), como dirá en el célebre poema “4ª estación: Ca’Foscari”, de *Linguística general* (1979). Con todo, Peri Rossi tampoco ha aceptado ocupar acriticamente el lugar que algunas investigadoras literarias le han querido otorgar como “escritora lesbiana” —entendiendo tal etiqueta como la asunción de una “identidad estable” que debería manifestarse en toda su producción textual, según Amy Kaminsky (1993)—. Y ello en nombre de la libertad creativa y del no tan evidente derecho de las autoras a ponerse en la piel de cualquier otro. De este modo, esto puede interpretarse también como una resistencia a la habitual lectura autobiografizante de la escritura firmada por mujeres; una estrategia de desautorización en cuanto que 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).

En cualquier caso, lo que resulta obvio es que la autora se ha mostrado irredenta respecto a la ley que secularmente ha prohibido de manera tácita o explícita, simbólica o fáctica, la escritura de las mujeres y ha impedido su reconocimiento autorial. En un breve ensayo titulado “Escribir como transgresión”, Peri Rossi evoca de nuevo la figura del escriba a la que me refería párrafos atrás, para subrayar que “nunca hubo una escriba mujer. ¿Cómo iban a dejarse roles tan importantes en manos de

mujeres?”. Y continúa explicando que “en las concepciones sociales y culturales que forman el sustrato del pensamiento colectivo, escribir es una actividad fálica no solo porque tradicionalmente la desempeñaron hombres, sino porque significa nombrar, bautizar, revelar, descubrir, es decir, conquistar, y la conquista es tarea masculina” (Peri Rossi, 1995: 3-5). Si, en tal contexto, el mero hecho de escribir constituye una transgresión, es lógico que vaya acompañada del castigo o de la amenaza; de la amenaza del absoluto acallamiento que, en *La insumisa*, encarnan las escritoras suicidas (Safo, Virginia Woolf y Alfonsina Storni) de la biblioteca de su tío, quien se encarga de resumir la lección: “Las mujeres no escriben, y cuando escriben, se suicidan” (2020: 180).

Frente a este brutal acallamiento, y ante las diversas imposiciones a las que me he referido en estas páginas, la postura de Cristina Peri Rossi tal vez pueda resumirse en otra célebre escena de enunciación, esta vez procedente de su poesía. Me refiero a la que encontramos en “Condición de mujer” (2021: 612-613), poema publicado originalmente en *Otra vez eros* (1994) y ubicado, dentro del libro, justo después de otro texto —“Genealogía”— dedicado precisamente a “Safo, V. Woolf y otras” (2021: 611). En esta escena de enunciación, el yo poético se describe a sí misma como “la advenediza” que irrumpe e interrumpe el “banquete” masculino de los “conquistadores” para desordenar y perturbar, nuevamente, los papeles y los lugares asignados por quienes ostentan el poder (2021: 612-613). Ello remite una vez más a otro pasaje de la novela autobiográfica, donde el cuadro que preside el salón de las visitas de la casa familiar funciona, al modo de la biblioteca del tío, como recordatorio y advertencia del lugar apropiado para las mujeres en la cultura occidental (2020: 69-75). Se trata de “una copia sin firma de algún cuadro famoso” en el que se representa otro “banquete”: “un almuerzo en el campo” —aunque no se trataba del “campo uruguayo, llano, despojado, despoblado, yermo”, matiza la niña desde cuya perspectiva se describe la escena, sino de un “bosque frondoso” presumiblemente situado en Europa— en el que participaban “varios hombres, elegantemente vestidos” y, en medio de todos ellos, como si fuera parte del festín, “una sola mujer, joven, bella y completamente desnuda” (2020: 71). Años después, en el poema de 1994, la escritora se erige en medio del banquete como “la advenediza/ la perturbadora/ la desordenadora de los sexos/ la transgresora” (2021: 613), que se rebela ante este reparto de “papeles [...] fijos y predeterminados, [...] asignados por el sexo y por el género” (2020: 613). Que levanta la voz contra esta otra forma de cosificación y acallamiento para reconocer su inclinación, su inevitable sujeción a las “herramientas del amo”, pero sobre todo para afirmar su rebeldía mediante el que podría ser emblema de su postura: “Hablo la lengua de los conquistadores, es verdad, pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen” (2021: 613).

Bibliografía

- ALARCÓN BERMEJO, Javier Ignacio (2021), “La figura de la autora en la obra de Clara Obligado: Diálogos entre *Salsa* (2002) y *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020)”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 9, n.º 2, pp. 361–376. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.836>>.
- DEREDITA, John F. (1978), “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi”, en *Texto Crítico*, n.º 9, pp. 131-142.
- DERRIDA, Jacques (1989), *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, María del Carmen (2021), “Palabra migrante: exilio y deseo en las novelas de Peri Rossi”, en *Quimera. Revista de Literatura*, n.º 447, pp. 25-28.
- HEINICH, Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Gallimard.
- KAMINSKY, Amy (1993), *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin.

- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2024), “Escritoras latinoamericanas en el Norte Global. Una aproximación a la literatura emergente en Español”, en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 30, pp. 215-225. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1023>>.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine Érudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2011), *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Ginebra, Slatkine Érudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2016), “¿Qué entendemos por ‘postura?’”, en Pérez Fontdevila, Aina y Torras, Meri (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Juan Zapata (trad.). Madrid, Arco Libros, pp. 187-204.
- OBLIGADO, Clara (2020), *Una casa lejos de casa*. Madrid, Contrabando.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2023a), “El autor como dispositivo de distinción. Lógicas y paradojas del régimen de singularidad”, en *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. 32, pp. 185–201. DOI: <<https://doi.org/10.6035/clr.7094>>.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2023b), *Un común singular. Paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*. Madrid, Arco Libros.
- PERI ROSSI, Cristina (1988), *Solitario de amor*. Barcelona, Grijalbo.
- PERI ROSSI, Cristina (1995), “Escribir como transgresión”, en *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*, n.º 1, pp. 3-5.
- PERI ROSSI, Cristina (2001), *Julio Cortázar*. Barcelona, Omega.
- PERI ROSSI, Cristina (2007), *Cuentos reunidos*. Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, Cristina (2017), “Detente, instante, eres tan bello...”, en Gómez-de-Tejada, Jesús (coord.), *Cristina Peri Rossi. Feminismo, transgresión y exilio*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 21-36.
- PERI ROSSI, Cristina (2020), *La insumisa*. Palencia, Menoscuarto.
- PERI ROSSI, Cristina (2021), *Poesía completa*. Madrid, Visor.
- PERI ROSSI, Cristina (2022), *Nocturno urbano. Relatos y poemas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá.
- PERI ROSSI, Cristina; PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2005), “Del deseo y sus accesos. Una entrevista a Cristina Peri Rossi”, en *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*, n.º 11, pp. 181-193.
- PRIETO, Julio (2023). “Mezclando exilio y deseo. Los imperfectos paraísos de Cristina Peri Rossi”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 11, n.º 1, pp. 29-45. DOI: <<https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2030>>.
- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela (2016), “Cristina Peri Rossi y las atopías del compromiso”, en Pérez, Claudia y Sanguinetti, Néstor (eds.), *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*. Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, pp. 33-40.
- TANNA, Natasha (2017), “La propiedad, la impropiedad y la posteridad: la figura del autor(a) en la narrativa de Cristina Peri Rossi”, en Gómez de Tejada, Jesús (coord.), *Cristina Peri Rossi. Erotismo, transgresión y exilio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 113-136.
- TORRAS, Meri (2019), “Cristina Peri Rossi. Entretejer vida y literatura, ante el despojo del tiempo”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. 85, n.º 268, pp. 761-778. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7806>>.
- TORRAS, Meri (2021), “Ante la autoridad impuesta: la poética de la insumisión”, en *Quimera. Revista de Literatura*, n.º 447, pp. 21-24.
- TORRAS, Meri (2024), “La escritura dislocada: corpus-cuerpos con la lengua afuera. *Mona* (2019), de Pola Oloixarac, y *Ceniza en la boca* (2022), de Brenda Navarro”, en Martínez, Josebe, Gras, Dunia y

Ternicier, Constanza (eds.), *Condición de extranjería. Exocríticas y estéticas migrantes: escritoras latinoamericanas en el Norte Global I*. Madrid, Iberoamericana, pp. 29-46.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto (2024), “Julio Cortázar según Peri Rossi: del tránsito experiencial al ficcional”, en *Itinerarios*, n.º 40, pp. 99-123. DOI: <<https://doi.org/10.7311/itinerarios.40.2024.07>>.