

# Escritura y vacío. *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi y *El discurso vacío* de Mario Levrero

Writing and emptiness. *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi and *El discurso vacío* de Mario Levrero

PIA PASETTI

(Argentina)

Celehis, Universidad Nacional de Mar del Plata

piapasetti08@gmail.com

Recibido: 11/09/2020

Aceptado: 24/11/2020

**Resumen.** La relación entre escritura y vacío, su mutua implicancia, ha sido abordada por diversos campos del saber, como el psicoanálisis, la filosofía y la teoría literaria. Estas disquisiciones teóricas, dentro de sus propias especificidades disciplinares, señalan la falta, el hueco existente entre significante y significado, entre signo y cosa. En el presente artículo analizaremos *El discurso vacío* (1996) de Mario Levrero y *Solitario de amor* (1988) de Cristina Peri Rossi y examinaremos los modos en que se exhibe esa falta implicada en la práctica de la escritura. En el primero se presenta en el mismo título y en la propuesta enunciada en el inicio del texto: vaciar el discurso, despojarlo de toda posible significación, suprimir la referencialidad. En cuanto a la novela de Peri Rossi, se advierte en el intento por asir mediante el lenguaje un referente desbordante e inaprensible: el amor.

**Palabras clave:** Mario Levrero, *El discurso vacío*, Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*

**Abstract.** The relationship between writing and emptiness, their mutual implication, has been approached by various knowledge fields, such as psychoanalysis, philosophy and literary theory. These theoretical disquisitions, within their own disciplinary specificities, point out the lack, the gap between



signifier and signified, between sign and thing. In this article we will analyze *El discurso vacío* (1996) by Mario Levrero and *Solitario de amor* (1988) by Cristina Peri Rossi and we will examine the ways in which this emptiness involved in the practice of writing is exhibited. In the first one, it is presented in the title itself and in the proposal stated at the beginning of the text: emptying the discourse, stripping it of all possible meaning, suppressing referentiality. In the novel by Peri Rossi, it is clear to feel the attempt to grasp through language an overflowing and elusive reference: love.

**Keywords:** Mario Levrero, *El discurso vacío*, Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*

Escribimos, porque los objetos de los que queremos hablarnos están.

Cristina Peri Rossi, *Lingüística general*

La relación entre escritura y vacío, su mutua implicancia, ha sido abordada por diversos campos del saber, como el psicoanálisis, la filosofía y la teoría literaria; nos referimos particularmente a las elucubraciones teóricas elaboradas por Jacques Lacan, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, y en el campo intelectual argentino, Noé Jitrik. Estas disquisiciones teóricas, dentro de sus propias especificidades disciplinares, señalan la falta, el hueco existente entre significante y significado, entre signo y cosa. Jacques Lacan, en sus teorizaciones, asigna al significante el carácter primordial, la supremacía en relación con el significado, invirtiendo el esquema del signo lingüístico saussureano. Asimismo, plantea la imposibilidad de establecer una contracara, un reverso que responda al significante: gracias a la palabra que es una presencia hecha de ausencia, es la ausencia misma lo que se nombra (Dör: 2004). En cuanto a Jacques Derrida, el lenguaje, según su propio funcionamiento intrínseco, no tiene referente: cada significante remite a otro significante y a otro significante, de modo que no hay relación alguna con el referente que se haga efectiva. A partir de la noción de “huella”, se expone la ausencia de un origen en la significación, en tanto los signos siempre tendrán a otros signos como referentes, y se produce así una cadena que se extiende hasta el infini-

to. Maurice Blanchot plantea que, cuando la palabra entra en escena, la cosa desaparece, y aquello que reina es el signo. El posicionamiento del filósofo sobre la problemática vinculación lenguaje-realidad se cristaliza en la siguiente cita de *El diálogo inconcluso*: “[el lenguaje] ha perdido cuanto nombra” y “se vuelve hacia lo que siempre pierde, por la necesidad que tiene de ser su pérdida a fin de decirlo” (1996: 77). El sucinto itinerario trazado exhibe los modos en que estos pensadores indagan y afirman la carencia inevitable implicada en todo intento de representación lingüística, en todo acto de escritura. Como lo explica Noé Jitrik en *Los grados de la escritura*, ese faltante es el lugar de un “más allá”, fundamento de la significación, un “plus que acompaña todo gesto lingüístico” (2000: 46). La significación producida, puesto que no puede salvarse la distancia entre el signo, y entre el signo y cosa, será, entonces, siempre tentativa.

En el presente artículo analizaremos *El discurso vacío* (1996) de Mario Levrero y *Solitario de amor* (1988) de Cristina Peri Rossi y examinaremos los modos en que se exhibe esa falta implicada en la práctica de la escritura<sup>1</sup>. Como lo demostraremos en las líneas siguientes, en el primero se presenta en el mismo título y en la propuesta enunciada en el inicio del texto: vaciar el discurso, despojarlo de toda posible significación, suprimir la referencialidad. En cuanto a la novela de Peri Rossi, se advierte en el intento por asir mediante el lenguaje un referente desbordante e inaprensible: el amor.

## *El discurso vacío*

*El discurso vacío* –como *La novela luminosa* (2005) y *Diario de un canalla* (1992), otros textos del autor– presenta un título cuyo núcleo nominal está relacionado con la práctica de la escritura, lo que anticipa el carácter autorreferencial del texto.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nos referiremos a *El discurso vacío* mediante las abreviaturas EDV y a *Solitario de amor* como SDA.

<sup>2</sup> Esta autorreferencialidad se refuerza en las portadas de dos ediciones del texto: la de Interzona está constituida por una fotografía del rostro de Mario Levrero y, de fondo, un fragmento del texto en letra manuscrita, mientras que la edición de Random House Mondadori está conformada por una acumulación de letras con distintos formatos y tamaño. Así, ya desde un nivel externo se exhibe la densa e insistente presencia de la letra.

Sin embargo, los sentidos asociados con “discurso” son problematizados por el adjetivo que lo modifica, “vacío”, cuyas acepciones refieren, por un lado, a la falta y la ausencia, y por otro, a lo banal y lo trivial. Ambas significaciones –la falta y la banalidad–, atraviesan y organizan el relato, operan como núcleos irradiadores de sentido, como polos de significación que se entrecruzan y re-semantizan de modo permanente.

El sujeto de enunciación de *El discurso vacío* –cuya estructura es la de un diario íntimo, escrito durante el período de un año– se propone, en estas páginas, mejorar su caligrafía, hacerla más legible, con el fin de producir cambios positivos en su conducta y en su psiquismo. Este método que parte de un presupuesto conductista es denominado “terapia grafológica” (*El discurso vacío*: 16) y consiste en escribir al menos una hoja diaria, a mano, dibujando cada una de las letras e ignorando las significaciones que las palabras puedan formar, para atender solo a la letra y su forma. Su propuesta es “vaciar el discurso”, despojarlo de todo tipo de significación, para lo cual apela a dos operatorias que, paulatinamente, se van imbricando. Una está constituida por estas tareas en torno a la letra, en las que intenta focalizarse solo en la dimensión manual de la escritura: la letra se concibe como grafo. Dichas tareas son reunidas en el apartado titulado “Ejercicios” y surgen como un intento por superar el estado estacionario y de quietud al que lo somete una aguda depresión. La otra operatoria, complementaria, consiste en vaciar el discurso “llenándolo”, paradójicamente, de temas triviales –lo que se observa en los apartados titulados “El discurso vacío”–; el hecho de escribir sobre tópicos intrascendentales se justifica en tanto le permitiría continuar centrando su atención solo en el dibujo de las letras: “Debo, pues, comenzar a limitarme a frases simples, aunque me suenen vacías o insustanciales; apenas empiezo a prestar atención a los contenidos, pierdo de vista la esencia de este trabajo terapéutico, el dibujo de cada una de las letras” (*El discurso vacío*: 21). Esta saturación de banalidades, que se van enlazando a partir de la operatoria de la asociación libre, conforma un discurrir permanente, fundado en la digresión, en el aplazamiento. De este modo, se aborda el vacío desde las dos acepciones mencionadas en el inicio: la que remite a la ausencia –una “ausencia referencial”–, puesto que los ejercicios caligráficos intentan suprimir todo referente para centrarse en el puro dibujo, y la que remite a lo banal, observable en las trivialidades y nimiedades con las que se satura el texto, las cuales, a partir del rodeo, no permiten apresarse en la estructura argumental.

## I. Ejercicios

Los ejercicios caligráficos surgen como un intento por vencer una severa depresión y se fundan en la creencia de que existe una correlación entre la letra y el sujeto: “Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo” (36). Para llevar a cabo, con éxito, esta terapia grafológica debe ignorar toda posible significación que los signos lingüísticos puedan conllevar, con el fin de no distraerse y no desviarse de su objetivo primordial: el trazado de las letras. Así, intenta detenerse exclusivamente en la dimensión material de los signos, como se expone en el siguiente pasaje:

Un ejercicio especialmente adecuado para esta etapa es la escritura deliberada de palabras con “r”. Erre con erre guitarra, erre con erre barril (no recuerdo lo que viene aquí), las ruedas del ferrocarril. Erre con erre guitarra, erre con erre barril. Pero me aburro si repito siempre lo mismo, de modo que debo buscar otras palabras con “r”, fuera de este versito bobo. Por ejemplo, rododendro, remero, sombrería, braguero, parricida, reverbar, ranura, perramus (repito: perramus). (No sé por qué me sale mal esta palabra: perramus, perr perramus, ahora sí, perramus, perramus.) Carirredondo, prorrogar, prorrogar, prorratar, prorratar, prorratar, prorratar. Recorrido. Recorrido, recorrido, recorrer, recorrer, recorrer, recorrer, recorrer (*El discurso vacío*: 154).

El objeto del fragmento es el propio acto de escribir. En él, se establece un encadenamiento léxico, un deslizamiento fundado en la relación entre significantes. La repetición lexical y la presencia de una sintaxis que concatena distintos elementos, sin vinculación entre sí, atentan contra todo intento de progresión narrativa y renuncian a la comunicabilidad, mientras que la tachadura sobre una de las palabras –acción que, a lo largo del texto, se repite en más de una oportunidad– contribuye a la concepción de la letra como dibujo y visibiliza su materialidad. En este sentido, cabe señalar que el carácter material de la escritura ya se exhibe en el prefacio, denominado “El texto”, cuando las intervenciones del autor son descritas como “pequeñas operaciones quirúrgicas” (*El discurso vacío*: 8), apelando de este modo a la metáfora del texto como cuerpo.

En el pasaje antes transcrito –que remite a los ejercicios de pronunciación realizados por los niños en el proceso de adquisición de la lengua– se intenta librar al lenguaje de la tiranía de la representación, quebrar la supeditación con un referente externo, a partir del privilegio del significante frente al significado. La escritura va exhibiendo su propio hacerse, se presenta como medio puro:

Noto también que la z es una letra que no me sale bien; no la tengo dominada, tal vez por la dificultad de trazar el palito sin levantar el lápiz. Veamos: trazar, trazar, trazar... esta es la forma correcta y creo que sólo se puede conseguir trazando el palito después de escribir toda la palabra, como el punto de la i o el palito de la t, volviendo hacia atrás y revisando la palabra escrita para ver qué le falta en materia de aditamentos (*El discurso vacío*: 129).

En la cita se exhibe el ejercicio de la escritura; de este modo, remedando un gesto vanguardista, el procedimiento es puesto en primera plana, sobre el producto. Esta cuestión también la encontramos en la siguiente línea: “Bien, ahora a prestar atención al dibujo de cada letra. Dibujo de cada letra. Dibujo de cada letra. Sin apuro” (*El discurso vacío*: 24). La repetición, presente en los tres pasajes citados, perturba y atenta contra la comunicabilidad. Se escribe sin un objetivo o propósito fuera del mismo acto de escribir; así, se impugna y transgrede el carácter instrumental de la escritura –la “*écrivance*” (Barthes, 1981)–, y el texto se configura como un “acto de resistencia” (Deleuze, 1987) contra la información y comunicación.<sup>3</sup>

La ruptura del aspecto teleológico o utilitario de la escritura, en tanto no se persigue otra finalidad que la misma práctica, se vincula con cierta reivindicación

---

<sup>3</sup> Barthes señala una distinción entre *écrivance* y *écriture*. La primera da cuenta de una relación con el lenguaje instrumental, directa, transitiva, centrada en la comunicación, mientras la segunda refiere a la escritura intransitiva, no producida para comunicar otro mensaje que no sea ella misma. Por otra parte, Deleuze, en la conferencia denominada “Qué es el acto de la creación” (1987), plantea que la obra de arte no constituye en modo alguno un instrumento de comunicación, entendiendo “comunicación” como la propagación y transmisión de una “información”, la que define como un sistema controlado de las palabras de orden que tiene lugar en una “sociedad de control” (Burroughs). De este modo, la obra de arte constituye un “acto de resistencia” contra la información y la comunicación.

de “lo inútil”, presente también en otros textos del autor, como *Diario de un canalla* y *La novela luminosa*. Como se enuncia en *El discurso vacío*: “...sólo las cosas inútiles son imprescindibles para el alma” (118). En este sentido, cabe dedicarle unas líneas al *Diario de un canalla*, publicado en 1992. El sujeto de enunciación de dicho texto es presentado como un “canalla”, es decir, de acuerdo con las acepciones de esta palabra, como una “persona despreciable y de malos procederes”, “gente baja, ruin” (DRAE, 2020).<sup>4</sup> Ahora bien, en este contexto se emplea el término “canalla” para referirse a un individuo utilitario, pragmático, como lo advertimos en las siguientes líneas: “Lo que debo confesar es que me he transformado en un canalla; que he abandonado por completo toda pretensión espiritual; que estoy dedicado a ganar dinero, trabajando en una oficina, cumpliendo un horario; que ahora estoy escribiendo esto porque tengo unas vacaciones” (*Diario de un canalla*, 1992: 19).<sup>5</sup>

En el pasaje citado tiene lugar una dicotomía, de raigambre romántica, entre pragmatismo y espiritualidad, las cuales se proponen como esferas irreconciliables; se rechaza la dimensión utilitaria de la vida. La transgresión de ciertas convenciones sociales, asociadas a cuestiones pragmáticas, se exhibe, por ejemplo, en los horarios trastocados de sueño y vigilia del sujeto de *La novela luminosa*. El hecho de mantenerse despierto de noche y dormir de día le ocasiona una serie de problemáticas, como la dificultad de concretar trámites pendientes, a causa de la distorsión horaria. Como bien lo señala Barthes en *La preparación de la novela* (2005), el deseo de escribir implica necesariamente una separación social.

El sujeto del *Diario de un canalla* intentará liberarse de “lo canallesco” a partir del ejercicio de la escritura, la que concibe como un medio para reencontrarse consigo mismo, como un “acto de autoconstrucción” (*Diario de un canalla*: 25), es

---

<sup>4</sup> El título remite un texto de Felisberto Hernández, publicado póstumamente en 1969, denominado “Diario del sinvergüenza”, con el que presenta ciertas similitudes. El texto de Felisberto, al igual que el de Levrero, posee la estructura de un diario íntimo en el que el autor, ficcionalizado, relata la imposibilidad de “hallar la unidad de su yo”. El sujeto advierte una disociación entre tres esferas que percibe como autónomas –yo, conciencia y cuerpo– y fundamentalmente irreconciliables. El yo-sujeto es representado como un ente fragmentado, sin posibilidad de unificación: se exhibe como una instancia mediadora que intenta conciliar las exigencias normativas de la conciencia con los deseos e impulsos del cuerpo, tarea que le impide “encontrarse consigo mismo”.

<sup>5</sup> Nos referimos a *Diario de un canalla* mediante las siglas DDC.

decir, como una forma de recuperar, unir, ensamblar sus partes, puesto que se halla fragmentado y escindido. Esta idea de “escribir para construirse” se vincula con la correspondencia ya aludida que se establece en *El discurso vacío* entre letra y sujeto –“Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo” (*El discurso vacío*: 36)–: vida y escritura se conciben y presentan como dos categorías unidas indivisiblemente. En este sentido, advertimos que el *Diario de un canalla* funciona como un pre-texto de *El discurso vacío*, no sólo por cierta concepción de escritura como dispositivo terapéutico, sino también porque, aunque de modo incipiente, se presentan las dos operatorias de “vaciamiento” del discurso puestas en marcha en la novela aquí abordada: por un lado, la descripción de hechos banales y cotidianos que saturan el texto e instalan un discurrir digresivo, y por otro, la alusión a lo que posteriormente se denominará “terapia grafológica”, como se observa en el siguiente pasaje: “Hago ahora un esfuerzo por conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo sólo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba” (*Diario de un canalla*: 20).

Volviendo a *El discurso vacío*, el intento por suprimir la referencialidad y renunciar a la significación presenta sus limitaciones, en tanto, como bien lo plantea Noé Jitrik, todo signo “precede e impone, por más que se deprima su aspecto referencial, cierto peso significativo” (2000:73). El sujeto advierte los límites de su propuesta cuando reconoce la imposibilidad de abolir totalmente la significación a partir de la inevitable referencialidad que conlleva, en mayor o en menor medida, toda práctica escritural, y lo explicita en el siguiente pasaje: “Parece que la función de escribir o de hablar es por completo dependiente de los significados [...] no se puede escribir por escribir, o hablar por hablar, sin significados” (*El discurso vacío*: 42). Al respecto, Jitrik afirma que todo uso de lenguaje persigue una producción de significación y que “aunque no sea definible y aparezca recubierto por designaciones discutibles, hay un objetivo significativo a alcanzar, cuya índole deseante se cubre igualmente de diversos ropajes” (2000: 47). En este intento –malogrado– por “no significar”, se va construyendo un discurso presentado como “involuntario”, compuesto por asuntos cotidianos y, aparentemente, banales e intrascendentes, que si bien, como dijimos anteriormente, en un primer momento se propone desarrollarlo en los apartados denominados “El discurso vacío”, termina excediendo esos límites, desbordándolos, para apropiarse de todo el espacio textual.

## II. El discurso vacío

Frente a la imposibilidad que implica “escribir sobre nada” y con el fin de progresar en el trazado de las letras, opta por escribir sin un plan previo para lo cual apela a la asociación libre. Esta constituye uno de los métodos constitutivos de la técnica psicoanalítica y consiste en expresar sin discriminación todo pensamiento que viene a la mente, ya sea a partir de un elemento dado, ya sea de modo espontáneo. El método tiende a suprimir la selección voluntaria de los pensamientos, es decir, en la terminología de la primera tópica freudiana, a eliminar las intervenciones de “la segunda censura” –situada entre el consciente y el preconscious– y es libre en la medida en que no está orientado y controlado por una intención selectiva. Si bien somos conscientes de las diferencias y distancias entre la cura psicoanalítica y la escritura, justificamos esta vinculación del empleo realizado de la asociación libre, en el texto, con la técnica psicoanalítica en tanto, por un lado, a lo largo de *El discurso vacío* son múltiples las referencias que remiten al psicoanálisis, y por otro, tal lo señalamos antes, el propósito de la escritura de esta novela es realizar una “terapia grafológica” con el fin de resolver un padecimiento psíquico –en este caso, una depresión–, por lo que el diálogo con la disciplina mencionada es evidente.<sup>6</sup>

El empleo de la asociación libre provoca cierto desorden y descentramiento narrativo, se genera una discontinuidad de la trama, de modo que el lector debe apelar a “procedimientos de relectura” (Núñez, 2016) para recuperar las historias inconclusas que resurgen, de modo constante, en la novela. El sujeto comienza a establecer relaciones y vincular hechos intrascendentes, triviales, con pulsiones y

---

<sup>6</sup> A lo largo del texto proliferan las referencias y jerga propia del psicoanálisis: “terapia grafológica” (15); “nivel psíquico” (15); “intento terapéutico” (15); “trabajo terapéutico” (21); “resultados psíquicos” (25); “peligro psíquico” (30); “fractalidad psíquica” (31); “mundo del Inconsciente” (32); “discurso paranoico” (48); “energía psíquica” (50); “operación psíquica” (58); “reservas de energía psíquica” (59); “psicosis” (69); “estructura psíquica” (72); “recovecos del Inconsciente” (73); “monstruosidad psíquica” (74); “terreno psíquico” (76); depresión (76) lapsus (97); Inconsciente (97; 132); “origen psíquico” (109); Freud (110); “superyó” (110); Ello (110); represión (110); “maniobras represivas” (110); “psicoterapeuta” (113); “lazo terapéutico” (113); Jung (116); “narcisista” (122); “psiquismo” (130); “precio psíquico” (131); “situaciones esquizofrenizantes” (131); “parálisis psíquica” (133).

manifestaciones inconscientes. La recuperación, mediante la escritura, de hechos aparentemente nimios, le permite capturar “los contenidos ocultos tras el aparente vacío del discurso” (*El discurso vacío*: 64). Al respecto, resulta elocuente el siguiente pasaje en el que luego de describir un hecho tan cotidiano como una salida de su perro, reflexiona: “...valiéndome de la imagen del perro para rellenar el discurso vacío, o aparentemente vacío, he podido descubrir que tras ese aparente vacío se ocultaba un contenido doloroso” (*El discurso vacío*: 58). Como lo plantea Freud –y luego desarrolla y precisa Lacan, sobre todo en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”–, el discurso siempre dice más de lo que se pretende, comenzando por el hecho de que puede significar algo totalmente distinto de lo que se encuentra inmediatamente enunciado (Dör, 2004).

El texto constituye un diálogo consigo mismo, un diálogo que remite a una sesión de psicoanálisis en la que se configura, al mismo tiempo, como paciente y terapeuta, en tanto se presenta como capaz de traducir y desentrañar contenidos que, en un primer momento, le aparecían velados. Esta permanente producción de sentidos por parte del sujeto no sólo simula la tarea del terapeuta sino también remite al ejercicio del propio lector, entendiendo a este como productor textual, como el centro activo de una red de relaciones inagotables (Barthes, 1994).

El autor apela a diversas imágenes para definirse, como la imagen de náufrago (*El discurso vacío*: 95) o la de exiliado (95), las cuales remiten a la soledad, la desazón, la desorientación, el extrañamiento y funcionan como metáforas de su estado anímico. Se percibe como anclado en una etapa provisoria, de emergencia, que se prolonga sin definirse o resolverse, por lo que se describe como un “hombre en suspenso”, un hombre en “puntos suspensivos” (86). La elección de esta imagen para calificarse se vincula con uno de los usos de aquel signo de puntuación: “señalar actitud de duda, titubeo, recelo o inseguridad del hablante frente a su enunciado” (García Negroni, 2011: 113), lo cual se advierte en el discurso, incapaz de plantear certezas.

*El discurso vacío* concluye de modo abrupto: “la idea de practicar una salida es totalmente ilusoria”, “la idea misma de salida es incorrecta” (167). Este pasaje funciona en un sentido metatextual, en tanto remite a la imposibilidad de clausurar y concluir el texto, cuestión que se exhibe, también, en el formato adoptado, el

diario íntimo, el cual no termina, sino que se interrumpe, puesto que su única interrupción lógica es la muerte (Inzaurrealde, 2012). En este gesto de ruptura con respecto a las estéticas u obras cerradas se exhibe la inagotabilidad propia de la significación, la cual descansa, según Jitrik (2000), en la imposibilidad de capturar con palabras eso que se denomina “las cosas” (48), es decir, lo referencial.

### *Solitario de amor*

El enamorado solo desea hablar de amor;  
cualquier otro tema le parece insoportable,  
superfluo, vano e irrespetuoso

Cristina Peri Rossi, *El amor es una droga dura*

*Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi, presenta una voz narradora en primera persona y en presente, correspondiente a un sujeto cuyas marcas identitarias no se revelan en ningún momento. La novela, con excepción de algunos escasos diálogos establecidos entre dicho sujeto y otros individuos, consiste en descripciones extensas y detalladas de los intensos sentimientos amorosos que le provoca una mujer, Aída, y sus encuentros íntimos. Estas descripciones saturan el discurso y no presentan, entre sí, relaciones lógico-causales, por lo que al igual que en *El discurso vacío*, se quiebra toda progresión narrativa. Así, como lo plantea el profesor e investigador uruguayo Rómulo Cosse en su estudio “Lenguaje narrativo y modelización del mundo en *Solitario de amor*” (1995), se genera el efecto de un presente continuo, una ilusión de atemporalidad que atenta contra una “conceptualización diacrónica y causal del mundo” (Cosse, 1995: 180). Dicho efecto de atemporalidad se vincula con el estado de enamoramiento del sujeto, cuyo discurso remite a lo señalado por Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso* [1982] (2007) – texto con el que la novela dialoga de modo permanente–, donde la palabra del enamorado es descripta como “asocial” y “atemporal”, rasgos que, en *Solitario de amor*, aparecen exacerbados. En cuanto al primero, se observa, por ejemplo, en las metáforas mediante las cuales se describe a sí mismo, en tanto remiten a la soledad y señalan un apartamiento, un aislamiento con respecto a su entorno social, condensado en los términos “extranjero”, “navegante perdido”, “peregrino”, “foras-

tero”, entre otras. En relación con la temporalidad, se deconstruye el tiempo cronológico, puesto que se presenta una temporalidad subjetiva, subordinada a su amada: “Mi tiempo es el tiempo de la actualidad con Aída y cuando estoy lejos de Aída, mi tiempo es el de la espera” (*Solitario de amor*: 57). Al respecto, volvemos a citar a Barthes cuando propone “la espera” como una de las figuras propias del soliloquio amoroso; según sus palabras, “la identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera*” (2007: 92) como se exhibe en la novela abordada.

El amor obsesivo por Aída implica, en el sujeto, un estado de despojamiento: “Soy un hombre sin posesiones, sin pertenencias” (*Solitario de amor*: 45). Esta estructura sintáctica conformada por el verbo ser en primera persona singular junto al uso reiterado de una preposición que indica ausencia (sin) se reitera a lo largo del texto: “Soy un tipo sin memoria, un hombre sin raíz, sin hábitos” (45); “Soy un hombre sin llave” (50); “...soy un hombre sin pasado” (57). El ser, así, se construye a partir de la carencia –tanto de cuestiones materiales como abstractas–, de la falta, que, para Barthes, constituye el motor de la experiencia y semiótica amorosas (2007). En este sentido, Aída es la gran ausente. Aunque mantienen encuentros sexuales recurrentes, la relación amorosa no es simétrica, en tanto, en palabras de Munguía Zatarain, ella siempre permanece ajena, extraña, imposible de ser cercada, poseída (2007). Esta inaccesibilidad se refuerza en las imágenes mediante las cuales es descripta: “[una] gigante en una playa desierta” (*Solitario de amor*: 10); “una gran estatua de mármol abandonada en una playa. Una gigante muerta. Un gran bulto de carne” (55); “un gran animal marino” (80). Las imágenes transcritas remiten a lo colosal e inmenso y a lo sólido e impenetrable, es decir, enfatizan su carácter inabordable. La inaccesibilidad de la amada se vincula con la tradición del amor cortés –escolástica de amor siempre desgraciado, insatisfecho (Rougemont (2002), que funciona como un intertexto en la novela–, donde la Dama es inasequible.<sup>8</sup> Al

---

<sup>7</sup> Cursivas en el original.

<sup>8</sup> Esta cuestión se aborda con detenimiento en el artículo “El discurso amoroso en la memoria literaria. Permanencia y transformación en *Solitario de amor*” (2007) de Martha Elena Munguía Zatarain. En él, analiza la reescritura, en la novela de Peri Rossi, de elementos de la poesía trovadoresca.

respecto, Jacques Lacan –quien analiza el amor cortés en su *Seminario de la Ética del psicoanálisis*– la describe como un “objeto inaccesible”; ese otro anhelado, buscado, deseado es imposible de alcanzar, solo puede rodearse, bordearse, por lo que la estrategia del amor cortés devela una estructura fundamental del deseo: la imposibilidad.<sup>9</sup> Como bien lo señala el psicoanalista Luis Darío Salomone (2010), la lógica de estos amores se fundamenta, entonces, en contornear a esa mujer cuyas condiciones consisten precisamente en representar un vacío.

En relación con esta inaccesibilidad de la mujer amada, si bien en *Solitario de amor* proliferan las escenas de sexualidad explícita, se alude en un breve pasaje a la penetración. En cambio, son abundantes las referencias a acciones tales como tocar, palmar, lamer, mirar, como si solo pudiera acceder a su superficie, a su exterioridad corporal. El sujeto, explica, no la cubre “como los machos a las hembras, entre los animales”, sino “como las nubes al cielo” (*Solitario de amor*: 98). La elección de estas imágenes que remiten a lo etéreo y volátil para describir su contacto sexual se opone a los encuentros animales, cuyo único objetivo es la penetración. No sólo se omiten las referencias al pene, al falo, sino incluso este es negado, lo cual señala el carácter infranqueable de Aída, para el sujeto, en todos los niveles: “Soy un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo” (50); “...te miro [...] desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer” (10). Esta feminización del sujeto se vincula con su estado de enamoramiento. Históricamente, como bien lo señala Barthes (2007), el discurso de la ausencia fue pronunciado por la mujer: la mujer es sedentaria, el hombre es cazador; la mujer es fiel (espera), el hombre es rondador (navega) (34). Así, plantea el teórico, en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara; el hombre que espera y que sufre, se halla feminizado (34).

Al respecto, Teresa Giménez (2008), plantea que en la novela se deconstruyen los patrones de conducta estereotipados en torno al rol activo del hombre y el pasivo de la mujer. Tiene lugar una inversión de las representaciones de lo masculino y lo femenino en el contexto del discurso patriarcal, observable, por ejemplo, en sus

---

<sup>9</sup> De acuerdo con Lacan, el amor cortés constituye un paradigma de la sublimación. En él, el objeto femenino está sublimado en lo que Freud denomina Cosa (Das Ding) –y posteriormente Lacan llama “objeto a”–, y por ello es inefable, imposible. La Cosa está representada por un vacío en torno del cual se organiza el amorío cortesano

ideas sobre el matrimonio. Mientras el sujeto manifiesta sus deseos de casarse – “Me he vuelto un hombre convencional, por amor a Aída: me gustaría casarme con ella” (*Solitario de amor*: 80)–, ella, en cambio, se niega, en tanto concibe al matrimonio como “la peor humillación de una mujer” (*Solitario de amor*: 55). Sobre ello, posteriormente agrega: “Nunca quise ser el sueño de ningún hombre: yo soy mi propio sueño” (*Solitario de amor*: 116), lo que da cuenta de cierto estado de completitud que se contrapone con la subjetividad fracturada del narrador y se vincula con la comparación antes aludida entre ella y “una gran estatua de mármol”, la cual remite a lo acabado, lo cabal. En este sentido, hacia el final del texto se describen dos escenas de modo simultáneo. En una de ellas se encuentra el sujeto a bordo de un tren, abatido, abandonando la ciudad a causa de la pérdida de su amada. En la otra escena, que se intercala discursivamente con la mencionada, se describe a Aída masturbándose, gozando. Mientras el sujeto alcanza el punto cúlmine de su sufrimiento, ella, al mismo tiempo, alcanza el punto cúlmine del placer, el orgasmo, lo cual se vincula con aquella completitud aludida previamente, con su autonomía, en oposición a la falta, la carencia sufrida por el sujeto.<sup>10</sup>

En las últimas líneas de la novela se revela que, finalmente, Aída lo abandona. De ese abandono surge la obra que consiste, entonces, en la reconstrucción, mediante la escritura, de ese amor perdido. Como el mismo sujeto lo enuncia, “condenado al olvido por su áspero corazón, condenado al olvido por su cuerpo cerrado para mí como una cripta, seré el escriba de este amor [...] He comprado un cuaderno negro donde empezar a escribir” (*Solitario de amor*: 147). La escritura se erige como una forma de suplir la falta de Aída que, a partir del uso del término “cripta”, junto con el color negro del cuaderno y “el traje oscuro” (*Solitario de amor*: 148) portado por el sujeto, remite a la muerte, epítome de la ausencia. El

---

<sup>10</sup> Lacan (1961), en el *Seminario 8, La transferencia*, describe al amor como “dar lo que no se tiene”, es decir, se parte de la falta. Así, el amante ubica en el amado, ilusoriamente, el objeto que podría obturar esa carencia. En relación con la falta, cabe aludir a un poema escrito por Peri Rossi, denominado precisamente “La falta” –incluido en *Inmovilidad de los barcos* (1997)–, donde se reflexiona en torno a ella y se la presenta como inherente al sujeto: “Los que sabemos que la falta/ es lo único esencial/ merodeamos las calles nocturnas/ de la ciudad/ sin buscar/ ni un polvo/ ni una Diosa/ ni un Dios/ Sacamos a pasear la falta/ como quien pasea un perro” (Peri Rossi, 2016: 164).

sujeto, a partir del abandono, apela a la escritura para dejar registro de sus encuentros, de su historia. El propósito del texto es escribir el amor, el cual, aunque es “impotente para enunciarse, para enunciar”, sin embargo “[el amor] quiere pregonarse, exclamarse, escribirse por todas partes” (Barthes, 2007: 64). Los verbos, predicados del sujeto “amor” –pregonar, exclamar–, exhiben la vehemencia, el desborde implicado en el estado de enamoramiento. En palabras de Barthes, “querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje” (2007: 89), lo cual señala el carácter inaprensible de ese referente.

En *Solitario de amor* se exponen las limitaciones lingüísticas para representarlo: “El lenguaje convencional estalla, bosque defoliado, nazco entre las sábanas de Aída y conmigo nacen otras palabras, otros sonidos” (13). El sujeto, entonces, en un gesto adánico, debe crear nuevas palabras para representarlo: “voy poniendo nombres a las partes de Aída”, “palpo su cuerpo, imagen del mundo, y bautizo” (*Solitario de amor*: 15). En este contexto, la escritura, como un flujo imparabile, intentará nombrar aquello que se sabe inefable. Dicho intento por dar cuenta de ese referente excesivo e inaprensible se exhibe en la puesta en marcha de dos operatorias en particular: la yuxtaposición lexical y la enumeración. En cuanto a la primera, la observamos, por un lado, en el encadenamiento de adjetivos: “asombrado y azorado, balbuceante, babeante, babélico” (*Solitario de amor*: 15). La relación entre los términos no está fundada sólo en su dimensión semántica –los dos primeros remiten a la sorpresa y los últimos a la confusión–, sino también en su dimensión fónica, en su aspecto signifiante –“asombrado” y “azorado”, “balbuceante” y “babeante” fónicamente comienzan y terminan igual, mientras que “babélico” comparte el inicio de las últimas dos palabras–. Dicho aglutinamiento de adjetivos también lo encontramos en el siguiente pasaje, cuyo referente es Aída: “...egoísta, dueña de ti misma, orgullosa, altiva, exigente, débil, vulnerable, colérica, tendenciosa, fanática, irritable, enamorada de ti misma” (*Solitario de amor*: 116). En este caso, la relación entre los términos sólo está fundada en su aspecto semántico, en tanto todos ellos aluden a rasgos del carácter de la mujer. Por otro lado, se presenta también una yuxtaposición verbal: “Sorbo, chupo, bebo, beso, babeo, hurgo, estrujo, saboreo, absorbo, relamo, paladeo, huelo” (*Solitario de amor*: 68). Los verbos se hallan enunciados en tiempo presente y aluden a sentidos de la percepción, sobre todo al gusto, el tacto y el olfato, y quien recibe las acciones, efectuadas por el sujeto, es

Aída, su cuerpo. La abundancia de verbos de acción concatenados, remite a cierto estado de excitación psicomotriz y genera la imagen de un sujeto en permanente actividad. En relación con esta hiperactividad del amante, Manguia Zatarain describe al sujeto de *Solitario de amor* como un “personaje monomaniaco” (2007: 65), mientras que en la misma novela se define el amor como “una toxicomanía” (*Solitario de amor*: 64), “droga pura” (104), “droga dura” (145), lo cual dialoga con el título de otra novela de Peri Rossi publicada en 1999, *El amor es una droga dura*. Esta actividad permanente del sujeto en relación con la mujer amada se vincula con la “economía de la dispersión, del despilfarro, del furor” (Barthes, 2007: 104), propia del enamorado, quien derrocha su energía sin un beneficio final: “el gasto está abierto hasta el infinito, la fuerza deriva, sin meta” (105). Como lo enuncia el sujeto de *Solitario de amor*, “tengo una gran energía y está completamente concentrada” (60). En oposición a ello, es impotente para realizar cualquier actividad ajena al objeto amado:

[...] compro diarios que no leo [...] me es indiferente la bolsa, el deporte, cualquier discurso que no tenga por tema el amor. En mi casa se acumula la correspondencia que no abro [...]. Si se rompe un grifo o el cristal de una ventana, no lo hago reparar [...] Comprar una botella de leche o una barra de pan me resulta una tarea enormemente dificultosa. Cualquier conversación trivial me provoca fatiga” (*Solitario de amor*: 60).

Del mismo modo que el sujeto de *El discurso vacío* –aunque por motivos diversos–, las tareas cotidianas son relegadas y abandonadas, en tanto, en diálogo con los planteos de Barthes, el amor se concibe como “una energía socialmente improductiva” (60). Así, el estado de enamoramiento atenta contra todo lo utilitario y, en consecuencia, el sujeto enamorado transgrede las convenciones sociales vinculadas con aspectos pragmáticos. Cabe señalar que esta idea de amor asociada al ocio ya se expone también en el amor cortés –cuyos participantes, al ser miembros de la nobleza, están exentos de trabajar–, e incluso se presenta en la tradición grecolatina, como se observa en los siguientes versos de Ovidio: “El amor odia el trabajo”, “Cupido es el compañero de los holgazanes y odia a los que trabajan” (136), correspondientes a *El remedio del amor*.

La reivindicación de lo no utilitario, implicada en el amor, puede hacerse extensiva al tratamiento del lenguaje puesto en marcha en la novela, en tanto, como también lo advertimos en *El discurso vacío*, este aparece despojado de su carácter instrumental, teleológico, en otras palabras, de su dimensión comunicativa:

–Hay días que amanezco muy eme– le digo a Aída. Despierto membranoso y mamario, masturbatorio, meditabundo. [...] –Hoy me siento muy be –dice Aída, siguiendo el juego. Babel, bacante, bárbara, bella y brutal, bramadora, burlona, bravía, bovina, biliosa, bostezante, a veces beoda, babeante, bestial. – Bala, bebe, bencina, burbuja, benjuí, bisturí, balsa, boca, blanco, bolo, blonda –dice Aída, asociando libremente. –Bruja, belga, barca, Barcelona, Bremen, bramido, branquias, belladonas, bostezo, bajo, besamano –agrego yo, enseguida. A la noche, bajo la cama, los diccionarios están de pie. Dormimos bajo la O opalina, bajo la dorada D, y en mis sueños hay palabras que no conozco, como bastelo y bondino (*Solitario de amor*: 77).

En el pasaje, el sujeto y Aída realizan un juego fundado en la asociación libre, la cual quiebra toda relación lógico-causal. La vinculación entre los términos está fundada en su valor fónico, en su sonoridad, en su dimensión signifiante, y se presentan aglutinados, lo cual genera una saturación lexical. Al privilegiar el valor signifiante de los signos, su componente material, se deconstruye el carácter instrumental del lenguaje, su función comunicativa. Junto a ello, la cita finaliza con una referencia a “los diccionarios”, elemento que aparece con insistencia a lo largo del texto: “Compro viejos y nuevos diccionarios para Aída. Los viejos son para leerlos, los nuevos solo para consultarlos. En ellos buscamos palabras antiguas y palabras modernas, palabras que existen y palabras inventadas” (*Solitario de amor*: 77).<sup>11</sup> El diccionario, presencia recurrente, posee un fuerte valor metatextual, en

---

<sup>11</sup> En este sentido, cabe aludir a un poema de Cristina Peri Rossi incluido en *Evohé* (1971), en el que se presenta un sujeto lírico leyendo el diccionario: “leyendo el diccionario/ he encontrado una palabra nueva:/ con gusto, con sarcasmo la pronuncio;/ la palpo, la apalbro, la manto, la calco, la pulso/ la digo, la encierro, la lamo, la toco con la yema de los dedos/ le tomo el peso, la mojo, la entibio entre las manos...” (19). En los versos citados se exhibe, además, la letra en toda su materialidad.

tanto su estructura es no teleológica, fragmentaria –puesto que cada entrada es leída de modo autónomo, sin relación con el resto–, aunque, sin embargo, conforma una unidad, lo cual remite a la propuesta de la novela.<sup>12</sup> Incluso una zona del texto replica la estructura del diccionario: “cubrir: llenar la superficie de una cosa. No cubro a Aída como los machos a las hembras, entre los animales, sino como las nubes al cielo [...] yacer: yazgo con Aída, los dos juntos, de cara al techo [...] hacer el amor: antes de irnos a la cama, Aída y yo hacemos acopio de provisiones” (*Solitario de amor*: 98). Si bien se presentan definiciones de términos, no aportan la explicación esperada y se distancian de sus significados convencionales. Operan como disparadores para continuar escribiendo sobre la figura medular de Aída.

Junto con la yuxtaposición lexical, la enumeración constituye otra operatoria mediante la cual se intenta dar cuenta de ese referente inasible:

No amo sus olores, amo sus secreciones: el sudor escaso y salado que asoma entre ambos senos; la saliva densa que se instala en sus comisuras, como un pozo de espuma; la sinuosa bilis que vomita cuando está cansada; la oxidada sangre menstrual, con la que dibujo signos cretenses sobre su espalda; el humor transparente de su nariz; la espléndida y sonora orina de caballo que cae como cascada de sus largas y anchas piernas abiertas (*Solitario de amor*: 13).

La oración es extensa y presenta a su vez una acumulación de subordinadas lo que genera una apertura a la proliferación de sentidos. Asimismo, como se enuncia en el inicio del fragmento, aquello que se elige para describir a Aída son sus secreciones corporales: sudor, saliva, bilis, humor nasal, orina. De este modo, se detiene en la dimensión fisiológica del cuerpo amado, cuestión que también se aborda en otros pasajes. Aquello que se destaca del cuerpo femenino es lo que, tradicionalmente, en las descripciones de la corporalidad de la mujer amada permanece silenciado, ignorado, desechado. Si bien señalamos, en la novela, la pre-

---

<sup>12</sup> Barthes, interlocutor implícito de la novela, en una entrevista brindada en 1970 a *L'express*, describe al diccionario como un objeto perfectamente paradójico, vertiginoso, a la vez estructurado e indefinido. Advierte que constituye una estructura infinita, descentrada, ya que el orden alfabético dentro del cual se lo presenta no implica ningún centro (Sarlo, 1991: 129).

sencia de tópicos propios del amor cortés, como la inaccesibilidad de la mujer, la desdicha del enamorado, la concepción de amor desgraciado, insatisfecho –que posteriormente serán retomados y actualizados por el romanticismo–, en lo que atañe a la descripción del cuerpo femenino, se establece una ruptura con dicha tradición. Aunque en la poesía trovadoresca se destaca y se le otorga un lugar predominante a la belleza de la Dama, generada, en particular, por su blancura y simetría corporal, ésta aparece despersonalizada, al punto tal que todos los que cantan parecerían dirigirse a la misma persona; se encuentra, según Lacan, desprovista de toda sustancia real.

En oposición, las descripciones de *Solitario de amor*, bajo una mirada precisa, detallada, se centran en las sutilezas y particularidades de ese cuerpo amado (las estrías de las uñas, el lóbulo agujereado, el lunar marrón del hombro) y, sobre todo, en la interioridad, esto es, en los órganos, membranas, arterias. Si, como dijimos, el sujeto solo puede rodear el cuerpo de su amada, acceder a su superficialidad, el detenimiento exhaustivo, mediante el lenguaje, en aquellas zonas internas, inaccesibles, opera como una forma (ficticia) de apropiación de aquella corporalidad negada y deseada. Asimismo, dichas descripciones nunca presentan el cuerpo como una unidad, sino, al focalizarse en sus diversas partes, se provoca el efecto de un cuerpo fragmentario: la totalidad se rehúsa a ser aprehendida, capturada. Dicho fragmentarismo remite a la pérdida de límites propia, según Bataille, de la unión erótica, en tanto “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (1960: 102).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En “El silencio del cuerpo de la mujer” –crónica escrita por Peri Rossi y publicada originalmente en 1987, en el “Diario 16” de Madrid–, la autora establece una diferencia entre dos enunciaciones opuestas del cuerpo femenino: una, como objeto lírico y erótico, símbolo de placer, sin fisiología –en general, mencionado así por hombres y presente en las tradiciones antes aludidas, esto es, en la poesía trovadoresca y el romanticismo– y otra, el cuerpo real, con su funcionamiento y procesos fisiológicos y orgánicos, con “un útero, unos senos no artificiales y una vagina que no es de plástico, sino de tejido membranoso” (Peri Rossi, 2003: 61). Esta figuración es la que predomina en la novela, en la que se imponen lo fisiológico y lo orgánico. Vale decir que este tratamiento de lo corporal también se presenta en una zona del poema “Hipótesis científica” de Otra vez eros (1994): “No tengo ningún inconveniente en admitir/ que te aman mis jugos interiores/ que tu ausencia me intoxica la sangre de negra bilis/ que al contemplarte/ sube la tasa de mi monóxido de carbono/ y los linfocitos se reproducen alocadamente” (Peri Rossi, 2016: 128). En este caso, no se alude al cuerpo deseado, sino al propio.

En suma, la yuxtaposición adjetival y verbal, como la enumeración exhaustiva, constituyen intentos (imposibles) por dar cuenta lingüísticamente del referente –el amor–, signado por el exceso. Dicha proliferación y aglutinamiento lexical lo vinculamos con una de las figuras propias del discurso amoroso según Barthes, la locuacidad. Los signos lingüísticos “giran en piñón libre” (2007: 128), a partir del impedimento para anclar el discurso; el sujeto enamorado, “loco de lenguaje” (128), continúa hablando, girando su manivela (Barthes, 2007: 128).

Así como el sujeto solo puede rodear el cuerpo de Aída, acceder a su superficialidad, a su exterioridad, en tanto esta se configura como impenetrable e infranqueable, la escritura, el lenguaje, solo puede rodear este referente –el amor–, que resulta inaprensible.<sup>14</sup> Si el amor no puede alojarse en la escritura (Barthes, 2007), si el sujeto fracasa en su intento por escribirlo, la única opción es la locuacidad excesiva, el desborde de sentidos.

## Reflexiones finales

Tanto en *El discurso vacío* de Mario Levrero como en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi advertimos un permanente aplazamiento de la trama; lo referencial ocupa un lugar subsidiario, para centrarse, en cambio, en la praxis escritural. De este modo se niega el carácter transitivo del verbo escribir, en tanto el objeto ocupa un lugar secundario, se atenúa, en beneficio de la tendencia: escribir (Barthes, 2005). Este desplazamiento hacia la propia escritura implica una desestabilización de los modelos de lectura definidos por la progresión narrativa, dado que se propone un modelo fundado sobre la digresión.

Frente a aquellos paradigmas que ratifican la posibilidad de representación del lenguaje –la ilusión referencial–, los proyectos de Levrero y Peri Rossi exhiben, en

---

<sup>14</sup> En relación con esta imposibilidad, es pertinente mencionar el neologismo empleado por Lacan para referirse a la *lettre d’amour* (carta de amor), la cual es reemplazada por *lettre d’amur*. Así, *amour* se transforma en *amur* –cuya sonoridad, en francés, es la misma–, término que le permite unir *mur* (muro) con la “a” (que remite al “objeto a” u “objeto metonímico”, es decir, el objeto causa de deseo, y por tal, inalcanzable). A partir de este neologismo se exhibe una doble imposibilidad: la de acceder al objeto amado (“objeto a”) y la de escribir, aprehender mediante el lenguaje el amor, referente inasible.

sus ficciones, “el espacio-escena de la pérdida” (Jitrik, 2000), el vacío que conlleva la práctica de la escritura. Así, *El discurso vacío* y *Solitario de amor* exponen (escriben) la falta implicada en la práctica escritural y exhiben una “operación deseante” (Jitrik, 2000), en tanto asumen y muestran la producción de sentidos como tentativa e imposibilidad.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2007). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (1981). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI
- Bataille, G. (1960). *El erotismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Cosse, Rómulo (Ed.) (1995). *Cristina Peri Rossi. Papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso
- Deleuze, G. (1987). “¿Qué es el acto de la creación?”. *Conferencia pronunciada en La Fémis, Escuela Nacional Superior de Oficios de Imagen y Sonido*, Francia, el 15 de mayo de 1987.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1975) [1972]. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Dör, J. (2004). *Introducción a la lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como lenguaje*. México: Gedisa.
- García Negroni, M. M. (2011). *Escribir en español. Claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Giménez, T. (2008). “Solitario de amor y el tercer género”. En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. Nro.19. Estados Unidos.
- Inzaurrealde, G. (2012). “Apuntes sobre *La novela luminosa* de Mario Levrero”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII, Nro. 241, 1043-1065.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos: concentrados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- Lacan, J. (2013). *Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007). *Seminario 7. La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- (2003). *Seminario 8. La transferencia*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Levrero, M. (2013) [1992]. *Diario de un canalla*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2006) [1996]. *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- (2009) [2005]. *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo.
- Munguía Zatarain, M. (2007). “El discurso amoroso en la memoria literaria. Permanencia 265 y transformación en Solitario de amor”. En *Revista Hispanófila*, Nro. 150. University of North Carolina. 57-74.

- Núñez, M. (2016). "Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La escritura como performance". En Bartalini, Carolina (Coord.) (2016). *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. Buenos Aires: Eduntref.
- Peri Rossi, C. (2016). *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor Libros.
- (2000) [1999]. *El amor es una droga dura*. Buenos Aires: Planeta.
- (1998) [1988]. *Solitario de amor*. Barcelona: Lumen.
- Rougemont, D. (2002). *El amor y Occidente*. Buenos Aires: Kairos.
- Salomone, L. (2010). *El amor es vacío*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Sarlo, B. (1991). *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.