



Revista de Estudios de Género. La ventana

ISSN: 1405-9436

ISSN: 2448-7724

revista_la ventana@csh.udg.mx

Universidad de Guadalajara

México

Raul Rubino, Atilio

Una flâneuse disidente en la farmacopornomegalópolis.

Promiscuidad, amor y ciudad en Plástico Cruel de José Sbarra

Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. 6, núm. 53, 2021, -Junio, pp. 313-341

Universidad de Guadalajara

México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88464968012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Una *flâneuse* disidente en la farmacopornomegalópolis.
Promiscuidad, amor y ciudad en *Plástico cruel* de José Sbarra**

**A dissent *flâneuse* in the pharmacopornomegalopolis.
Promiscuity, love and city in *Plástico cruel* de José Sbarra**

Atilio Raul Rubino¹

¹ Argentina. Correo electrónico:
atiliorubino@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo aborda el estudio de uno de los autores literarios de los años noventa más atrayentes y menos estudiados por la crítica, José Sbarra, a partir de su novela más conocida, *Plástico cruel*, de 1992. Me centro fundamentalmente en la figura de una de sus protagonistas, Bombón, prostituta travesti que se autodenomina como “puta y poeta”, para indagar cómo se desarma una supuesta oposición que establece diferentes status, uno elevado para la poesía y uno degradado para la sexualidad y la materialidad, llevando adelante una desterritorialización de la poesía así como de las zonas corporales y los espacios urbanos de lo que Paul B. Preciado llama farmacopornomegalópolis. Bombón deviene así una resignificación del *flâneur* moderno en el contexto de la instauración de una identidad *gay* que, según Perlongher, al intentar ampliar el ámbito de la normalidad arrojaba a los bordes de lo humano a nuevos excluidos como la travesti, la loca o el chongo. A su vez, en la novela de Sbarra

podemos pensar también en un cuestionamiento a la naturalización del cuerpo a partir del binomio natural/artificial. Así, los cuerpos hegemónicos respecto a la cisheteronorma aparecen des-naturalizados. En ese sentido, es el personaje de Bombón el que desde una posición abyecta se erige como sujeto deseante (más que como objeto del deseo o de intercambio mercantil). La promiscuidad, así, deviene en un agenciamiento del propio cuerpo y un desvelamiento de que el amor y la familia son fuertes dispositivos de disciplinamiento corporal. Con un estilo fragmentario y polifónico que pasa de lo lírico a lo narrativo, siempre en un tono irónico llevado por momentos al absurdo, la novela de Sbarra constituye para la época un fuerte cuestionamiento a los estándares de la familia tradicional así como a la incipiente normalización de lo *gay*.

Palabras clave: José Sbarra, promiscuidad, disidencia sexual, literatura argentina, travestismo

Abstract

This article deals with the study of one of the most attractive and least analyzed literary authors from the 1990s, José Sbarra, in his most widely known novel, *Plástico cruel*, from 1992. I essentially focus on the figure of one of its main characters, Bombón, a transvestite prostitute who calls herself “a whore and a poet”, in order to look into how an apparent opposition that sets different statuses—one that is elevated towards poetry and the other that is degraded to sexuality and materiality—is taken apart by carrying out a deterritorialization of poetry as well as of the body areas and the city spaces of which Paul B. Preciado calls a

pharmaco-porno-megalopolis. Bombón thus becomes a redefinition of the modern *flâneur* in the context of the establishment of a gay identity, which —according to Perlongher— when trying to broaden the scopes of normality, pushed away new outcasts —such as the transvestite, the fairy or the pickup— to the borders of what is human. At the same time, in Sbarra's novel, we can also think about a questioning of the naturalization of the body from the pairing natural/artificial. Therefore, the hegemonic bodies (regarding the cisheteronormativity) seem to be un-naturalized. In this sense, it is the character of Bombón the one which, from an abject position, sets itself as a desiring subject (rather than an object of desire or an object for commercial exchange). This way, promiscuity becomes agencement for the own body and a revelation of the fact that love and family are strong devices for body disciplining. With a fragmentary and polyphonic style that goes from lyric to narrative, always with an ironical tone, which sometimes is taken to the absurd, Sbarra's novel stands out in its time as a strong questioning of the traditional family's standards as well as of the incipient normalization of gayness.

Keywords: José Sbarra, promiscuity, sexual dissent, Argentine literature, travestism

RECEPCIÓN: 26 DE JULIO DE 2019/ACEPTACIÓN: 16 DE ENERO DE 2020

Plástico cruel —y la obra de Sbarra en general— tuvo una difusión alternativa al circuito editorial o literario, en fotocopias, en espec-

táculos del *under* o en ediciones digitales sin costo antes —y también después— de su publicación en 1992 en Ediciones de la Rata, editorial que crea el propio Sbarra con la colaboración de compañeros y amigos del *under* como Alejandro Urdapilleta, Divina Gloria, Tom Lupo, Fernando Noy y Roberto Jáuregui, entre otros. Después de su muerte por VIH-SIDA en 1996 a los 46 años, sus textos siguieron circulando de forma clandestina y hacia el 2000 pasaron de las fotocopias al formato digital. *Plástico cruel* fue reeditado en 2011 de forma digital y gratuita por zonaliteratura.com, y lo mismo ocurrió con otras producciones del autor, que ya circulaban

de forma digital. A pesar de tener una producción muy variada que incluye teatro, televisión, poesía, narrativa, historieta y literatura infantil², *Plástico cruel* es su obra más conocida y la que más ha circulado.

Sbarra ha permanecido como un nombre importante para la cultura *under* y disidente de los ochenta y noventa y sus textos no han dejado de ser leídos, comentados, pasados de boca en boca, de fotocopia en fotocopia, de link en link, a pesar de no haber recibido atención de la crítica literaria ni de las editoriales.³ Con un estilo fragmentario y polifónico que pasa de lo lírico a lo narrativo, siempre en un tono irónico llevado por momentos al absurdo, la novela de Sbarra constituye para la época un fuerte cuestionamiento a los estándares de la familia tradicional así como a la normalización de lo *gay*.

² Sbarra también trabajó como escritor en Billiken y en diferentes libros de literatura infantil y juvenil, fue guionista de teatro y televisión y llevó adelante un “Circo de Poesía” en la facultad de psicología de la UBA en el que oficiaba como una especie de maestro de ceremonias presentando lecturas literarias, *performances* poéticas y *stripteases* en donde había travestis que se desnudaban y leían poesía (Lupo, 2012, s/p). De hecho, *Plástico cruel* arrancó primero como monólogo (El monólogo de Axel), después fue libro, obra de teatro, y también una película (Ritto, 2012, s/p), ya que fue llevada al cine por Daniel Ritto en 2005 con pésima recepción crítica.

³ Con excepción del reciente artículo crítico de Chaichumporn (2018), que menciono más adelante, y de la editorial independiente Dagas del Sur que desde 2017 y con la colaboración de la hermana de Sbarra comenzó a publicar sus textos en un proyecto para editar toda su obra.

En este artículo, en consecuencia, realizaré un primer acercamiento a la obra de Sbarra a partir de *Plástico cruel* para pensar, por un lado, el cuestionamiento a la naturalización del cuerpo a partir del binomio natural/artificial y la desnaturalización del cuerpo cisheteronormado y, por otro, la desterritorialización de la poesía y la promiscuidad. Me centraré fundamentalmente en la figura de una de sus protagonistas, Bombón, prostituta travesti que se autodenomina como “puta y poeta”, para indagar cómo se desarma una supuesta oposición que establece diferentes *status*, uno elevado para la poesía y uno degradado para la sexualidad y la materialidad, llevando adelante una desterritorialización de la poesía así como de las zonas corporales y los espacios urbanos. Bombón deviene así una resignificación del *flâneur* moderno en el contexto de la instauración de una identidad *gay* que, según Perlongher, al intentar ampliar el ámbito de la normalidad arrojaba a los bordes de lo humano a nuevos excluidos como la travesti, la loca o el chongo. Asimismo, el personaje de Bombón permite desandar el estatuto de la promiscuidad, la prostitución y la poesía para pensar también las tensiones entre modos de sexualidad y afectividad disidentes y la búsqueda del amor, quizá el tema que recorre más cabalmente toda la obra de Sbarra.

Me interesa pensar esta novela de Sbarra como un exponente de todo un sistema de emergencias sexo-disidentes tendientes a desapropiar el género y la sexualidad en Argentina y en Latinoamérica. Se trata de miradas oblicuas, torcidas, que desestabilizan el sistema binario. Pero que no son aisladas, sino más

bien emergencias que dan cuenta de cierta desacomodación de los roles de sexo-género y del binarismo. Más que sistema, habría que decir, un rizoma de desapropiaciones y microrevoluciones disidentes en la cultura.

Cuerpo, amor, familia, plástico

Plástico cruel se origina como un monólogo teatral (El monólogo de Axel) y luego se convierte en novela, pero prevalecen los diálogos, la narración fragmentaria, las entradas de diario íntimo y unas pastillas al modo de aforismos o reflexiones poéticas que se titulan “Señales de tránsito”, además de algunos sueños o alucinaciones productos del consumo de drogas. En este pastiche el arco narrativo que sobresale es una especie de triángulo amoroso entre Axel —el cerdo—, Linda Morris —el plástico cruel— y Bombón —puta y poeta—. Los personajes se completan con La Malco(gida), Frula (en alusión al consumo y tráfico de cocaína) y Trespa (apócope de tres patas), además de los padres de Linda/Plástico, que funcionan

⁴ Es posible entender al cuerpo como producto de lo que Sloterdijk (2000) llama antropotécnicas, es decir, la idea de que si el cuerpo es producto de las modernas biopolíticas que lo domesticar, administran la vida y normalizan las subjetividades, determinando a su vez lo humano y escindiendo lo no humano, entonces éste surge como consecuencia de una serie de técnicas. Es por eso que el sujeto actual es el hombre postorgánico (Sibilia, 2005, p. 69), porque en él ya resulta imposible disociar la técnica de lo orgánico.

⁵ Paul B. Preciado, tomando el antecedente del Manifiesto cyborg de Donna

como personajes cómicos, casi al estilo de secuencias humorísticas mínimas, pastillas o *Sketches*.

En la novela de Sbarra podemos pensar en un cuestionamiento a la naturalización del cuerpo a partir de la diferenciación natural/artificial. Si pensamos el cuerpo como producto de tecnologías⁴ o, desde la perspectiva de Paul B. Preciado, a partir de la incorporación prostética,⁵ ya no hay diferenciación posi-

ble entre lo natural y lo artificial y el cuerpo supuestamente orgánico no es más que prostético. De esta forma, entonces es importante pensar que desde el título la novela de Sbarra apuesta a una des-naturalización del supuesto carácter orgánico del cuerpo cis.⁶ Si desde el sistema de sexo/género se consideraba que el primero era lo dado biológicamente y el segundo su atributo cultural, esto es cuestionado desde perspectivas postfeministas para considerar que, en realidad, el sexo biológico es producto de la bicategorización de género y no al revés (Butler)⁷. Así, la novela de Sbarra ironiza sobre estos estatutos que rigen la sociedad y sostienen la desigualdad. Por ejemplo, cuando Linda le dice a Bombón que le cuesta entenderla y remata con la frase “bueno, en fin, somos de distinto sexo”, ésta le responde: “No, Linda, no somos de distinto sexo, somos de distinto material” (Sbarra, 1992, p.84).

En este sentido, la novela establece un desvío respecto a lo esperable desde el sentido común (heteropatriarcal). Linda, la mujer cis, es considerada un “plástico”. El cuerpo de Linda es hegemónico no sólo por su belleza sino fundamentalmente porque ostenta la coherencia entre sexo, género y deseo, exhibe los privilegios del binarismo, del dimorfismo, la heteronorma y la cisonorma. Así, al estar caracterizada como el “plás-

Haraway (1995), considera al cuerpo como prostético: “El género no es simplemente performativo (...) es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (Preciado, 2002, p. 25). Para Preciado, “El sexo y el género deberían considerarse como formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales, pero que, pese a su resistencia anatómico-política, están sujetos a procesos constantes de transformación y cambio” (Preciado, 2002, pp. 133-134). A partir del pensamiento biopolítico Preciado da cuenta de la “producción biotecnopolítica del cuerpo como prótesis sexual” (Preciado, 2007, p. 382) en el marco ya no de una sociedad disciplinaria sino de un régimen que denomina farmacopomográfico.

⁶ El prefijo cis proviene del latín y significa “del lado de”. Comenzó a usarse en el activismo y la teoría trans durante las últimas décadas para marcar los privilegios de lo no-transgénero: “The idea behind the term is to resist the way that ‘woman’ or ‘man’ can mean ‘nontransgender woman’ or ‘nontransgender man’ by default, unless the person’s transgender or nonbinary status is explicitly named” (Stryker, 2008).

⁷ En su teoría de la performatividad, Butler desliga la relación entre sexo y género que hace del primero algo del orden de lo natural. En *Cuerpos que importan*, Butler agrega que las normas que regulan el sexo constituyen la materialidad performativa del cuerpo (Butler, 2002, p. 18). La performatividad es entendida así “como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002, p. 18). De esta forma, para Butler, la sexuación del cuerpo también es performativa.

tico cruel” o la “muñeca Barby”, desde la teoría protésica del cuerpo de Paul B. Preciado podemos pensarlo como una desnaturalización del cuerpo cisheterosexual. Pero al mismo tiempo nos permite pensar los cuerpos en el marco del Capitalismo como bienes de mercado. De esta forma el capitalismo establece cuerpos normales y abyectos para delinear los límites de la humanidad. Si la matriz heterosexual hace pasar por natural lo que es un constructo (Butler), Sbarra da vuelta a la producción de humanidad para llamar la atención sobre el lugar de la norma: Linda Morris es un plástico cruel no sólo por su forma de ser y porque es la causa del desamor de Axel sino también porque es el otro extremo respecto a Bombón en la producción de humanidad del capitalismo: lo normal y lo abyecto. Por otro lado, el personaje de Bombón, autoidentificada como travesti, puta y poeta, no es asociado, como el de Linda, con lo falso, lo artificial o vicario: “Linda, yo nací mujer, poeta y puta” (Sbarra, 1992, p. 83). Así, por ejemplo, ella manifiesta que sus senos son una zona erógena privilegiada. El lugar corporal que socialmente es atribuido a lo artificial en un cuerpo trans, aquí es resignificado por Bombón: “A mí me encienden por las tetas (...). Mis pezones son el PLAY para que empiece el placer (...). No soy una mujer hasta que un hombre no abre sus labios para cerrarlos sobre mis pezones (...)” (Sbarra, 1992, pp. 26-27).

La Malco, por otro lado, es el otro extremo de Linda dentro de la femineidad cis. De hecho, se la describe siempre de formas grotescas. Sin embargo, cuando encuentran su cadáver (Sbarra, 1992, p. 152) piensan que es el de Linda, que estaba auto-secuestrada para cobrar un rescate por parte de su familia. El cadáver de La

Malco coincide con las señas de Linda. La representada como la más linda y la personificada como la más fea, los dos extremos de la hegemonía de la belleza, coinciden en su forma cadavérica, no se diferencian. La novela, así, deconstruye la idea de belleza y fealdad, de natural y artificial, de sujeto y objeto. Así también, Trespa, según el diario de Bombón, “no es un hombre, es un consolador” (Sbarra, 1992, p. 164). Y Axel, el varón cis heterosexual, no es más que una máscara de masculinidad. Se puede pensar la constitución de la masculinidad hegemónica como una forma de negación del deseo homosexual reprimido. Así, *Plástico cruel* pone en escena a un protagonista cuya masculinidad exacerbada es producto del sistema y, como veremos, al mismo tiempo lo convierte en objeto de deseo. Su heteromasculinidad exacerbada y fálica puede pensarse como homosocial (Sedgwick, 1985)⁸ y melancólica (Butler).⁹ Si bien Bombón es travesti, poeta y puta (aquí puta en sus dos acepciones, de mujer que disfruta del sexo y de prostituta), el personaje más revulsivo resulta Axel, también poeta, drogadicto, delincuente, que vive en un sótano lleno de ratas a las que adopta como mascotas sin saber cuándo es de día y cuándo de noche, obsesionado con el sexo y fijado en el placer fálico, muchas de sus intervenciones son de un machismo y falocentrismo revulsivo. La relación que establece con Linda Morris parece obedecer sólo al sexo, pero cuando ésta lo deja, él queda destrozado.

⁸ Según Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad. Las relaciones de poder del patriarcado dependen de las relaciones homosociales entre hombres y, de esta forma, de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad (Sedgwick, 1998). Así, heterosexualidad y homosexualidad no son binarios sino que forman parte de un continuum que el patriarcado rompe, vuelve discontinuo, a los efectos de sostener el sistema de opresión (Sedgwick, 1985, pp. 1-2).

⁹ Para Butler en la identidad heterosexual se alberga un deseo homoerótico elidido desde el comienzo y cuyo duelo no se puede llevar adelante porque no se lo reconoce. Y esto es así porque en una sociedad de heterosexualidad compulsiva la norma es la del binarismo de género y del sistema sexo/género: “En definitiva, la homosexualidad masculina no reconocida termina en una masculinidad intensificada o afianzada, la cual mantiene lo femenino como lo impensable e innombrable” (Butler, 2007, p. 157).

Finalmente el reencuentro entre ambos se da de forma trágica y Axel muere cuando Linda aceptaba volver con él.

Por otro lado, una de las tensiones que recorren toda la novela es la de la liberación sexual y la búsqueda del amor. Es quizá también la tensión que atravesó la vida promiscua de Sbarra y, en ese sentido, la podemos encontrar en toda su obra. Bombón está enamorada de Axel, pero sin dejar de disfrutar con quien se cruce. Axel parece un adicto al sexo pero sufre el desamor de Linda. Y ésta lo deja por Trespa, supuestamente porque le daba mayor placer sexual, pero luego quiere volver con Axel y se debate en su intento por normalizarlo, por llevar una vida de pareja normal. Estas tensiones son factibles también de pensarse en términos de sedentarismo y nomadismo.

En ese sentido, la novela también se desapropia de —y cuestiona a— la idea del amor y la familia como disciplinamiento del régimen heterosexual. Se trata de una visión torcida y oblicua que permite vislumbrar al amor (romántico y normativo) como un fuerte dispositivo subjetivador. La promiscuidad, así, deviene en un agenciamiento del propio cuerpo y un desvelamiento de que el amor y la familia son fuertes dispositivos de disciplinamiento corporal. La promiscuidad resulta nómada, un punto de fuga respecto al sedentarismo del amor y la familia. “Escribí *Plástico Cruel* para demostrar que no existe el amor. Que el amor es cultural, que la vida es sexo, que en el sexo estaba todo claro y no lo conseguí”, dice Sbarra en una entrevista que le realiza Enrique Symms para la revista *El Cazador* (Symms, 1992), en tono de fracaso amoroso. Lo

que se puede observar en la novela es la tensión entre, por un lado, un fuerte cuestionamiento a la idea del amor (heteronormativo) y las posibilidades de incorporar esos modelos para otros tipos de relaciones no heterosexuales (homonorma), ya que durante los años ochenta comienzan a asimilarse los modos de relacionamiento heterosexual y homosexual bajo la modalidad emergente de la monogamia serial (Insausti y Ben, 2017).¹⁰ Se produce así una fuerte burla de la idea del amor:

¹⁰ Así, algunas de las "Señales de tránsito" dan cuenta de esa tensión entre sexo y amor, entre deseo, placer, disciplinamiento y normalización del dispositivo del amor y la familia: "Los placeres profundos son caóticos y destructivos. Y la felicidad de la paz es un disfraz del aburrimiento" (Sbarra, 1992, p. 49). "Elegimos el ejemplar más exótico / nos enamoramos de su libertad / y empezamos a construirle una jaula" (Sbarra, 1992, p. 28). "Cualquier objeto de plástico / dura más que un amor eterno" (Sbarra, 1992, p. 128).

—¿Cómo podemos saber si realmente estamos enamorados?
—Vamos al parque a mirar la luna. Si al verla, decimos: "Ahí está la luna", mientras metés la mano en mi bragueta y yo te acaricio el culo, quiere decir que realmente estamos enamorados. Pero si contemplamos la luna y nos sentimos sublimes, quiere decir que, además de estar realmente enamorados, somos dos pelotudos. (Sbarra, 1992 pp. 51-52)

Este cuestionamiento a su vez aparece tensionado con la visibilización de prácticas disidentes, como la ostensible promiscuidad de Bombón, pero también las prácticas sexuales que Axel y Linda llevan adelante. Resulta significativa, en este sentido, la representación de una práctica sexual disidente como la lluvia dorada:

Cae tu meada. Oro desde tu entrepierna hasta mis piernas. Rayo de sol humeante y vertical. Cae tu meada. Chispas doradas de tu amor líquido caen sobre los engranajes caliente de mi locura. Bañame. Empapame. Cae tu meada. Meame la espalda, meame el culo, los huevos, los pies y llename la boca. Luego yo, cerdo marítimo, por las grietas de tu pecho de piedra te mearé el corazón y bañaré los últimos bostezos de tu pureza. (Sbarra, 1992, pp. 44-45)

Si bien la lluvia dorada es una práctica en la que se usan los genitales,

no necesariamente se hace con sus funciones sexuales, sino que implica una desgenitalización para la persona orinada, asociada, a su vez, con el BDSM.¹¹ Chaichumporn (2018) considera a estas escenas a partir de la idea de lo abyecto (Kristeva) que interpreta como atracción y rechazo al mismo tiempo (Chaichumporn, 2018, p. 60). Pero es importante también tener en cuenta que aquí es Axel el que desea la orina de Linda y en ese sentido es también un desafío a los regímenes de visibilidad. En el análisis que Paul B. Preciado hace de los baños públicos afirma que los de mujeres reproducen “un espacio doméstico en medio del espacio público”, en tanto que los de hombres “son un pliegue del espacio público en el que se intensifican las leyes de visibilidad y posición erecta que tradicionalmente definían el espacio pú-

¹¹ El término sadomasoquismo nace en el ámbito de la medicina y la psiquiatría para designar a una desviación patológica de la conducta sexual. Se trata de un neologismo impuesto por el médico alemán Richard von Krafft-Ebing en su *Psychopathia Sexualis* (1886), quien toma los nombres de dos autores literarios, Leopold von Sacher-Masoch y el Marqués de Sade. Pero si el término sadomasoquismo surge en el ámbito de la psiquiatría con una connotación patológica de las prácticas asociadas a él, ya para las décadas del setenta y ochenta se generan subculturas BDSM-*leather* asociadas con la comunidad gay-lésbica. Ya en esta época el BDSM comienza a ser una práctica, no una patología psiquiátrica. En los años setenta, con los grupos y subculturas en torno a estas prácticas sexo-disidentes, se comienza a usar la sigla SM o S&M para desligarla de las connotaciones negativas del término “sadomasoquismo”. Luego se convirtió en BDSM (*Bondage*, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo) y también BDSM-*leather* –o “BDSM-Leder” en alemán, por la asociación con el uso de ropa de cuero. David Halperin se refiere a BDSM para designar al sadomasoquismo como

blico como espacio de masculinidad” (Preciado, 2008, s/p). Se trata de un régimen de género que opera mediante la oposición privado/público. Axel, en la escena sexual de lluvia dorada ocupa así el lugar de lo femenino, de lo pasivo. Y en eso consiste su deseo de abyección. Lo mismo puede decirse de la escena de semen: “Voy a tragarme cada una de las gotas de mi leche sobre tu cuerpo” (Sbarra, 1992, p. 85), le dice a Linda.

Así, en *Plástico cruel* operan una serie de desviaciones, desnaturalizaciones y desapropiaciones de las oposiciones natural/artificial, público/privado, masculino/femenino, normal y abyecto, una desterritorialización del cuerpo, de lo humano, de la sexualidad binaria, pero también de la poesía y de la ciudad, de la farmacopornomegalópolis. Preciado denomina así a la metrópolis del régimen farmacopornográfico.¹²

Bombón y la paradoja del chongo

En “El sexo de las locas” (1984), Néstor Perlongher ya advertía sobre una incipiente homonormalización de la comunidad que al intentar ampliar el ámbito de la normalidad “arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, lo-

práctica sexual tendiente al placer y a toda una serie de prácticas relacionadas, entre las que menciona, “el *bondage*, el rasurado, el *piercing*, la humillación, la flagelación, el *fistfucking*, la tortura de los senos, el pene y los testículos”. Lo importante es que todas estas prácticas desexualizan el cuerpo, evitando los genitales, bordeándolos o refuncionalizándolos (Halperin, 2007, p. 111). Asimismo, es importante señalar que estas prácticas que permiten no sólo la creación de nuevos placeres desgenitalizados sino también la producción de nuevas formas de vinculación sexo-afectiva, se basan en la idea de un contrato, es decir, de prácticas consensuadas que tienden a maximizar el placer de todos los involucrados en ellas.

¹² Paul B. Preciado retoma la teorización de Deleuze de las sociedades de control pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo: “Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico extremo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo” (Preciado, 2014, p. 72). El control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno). Siguiendo a Hardt y Negri, Preciado concibe la estructura geopolítica actual como “una única ciudad difusa interconectada con centros de intensidad, circuitos de circulación de capital, cuerpos e información, zonas de producción y de deyección de detritus materiales y semióticos” (Preciado, 2014, p. 269).

cas, chongos, gronchos —que en general son pobres—. Para Perlongher, “la instauración de una suerte de normalidad paralela, de una normalidad dividida entre gays y straights” se basaba en el “modelo gay” (Perlongher, 2013, p. 41). Si lo pensamos desde esta perspectiva, es muy significativo el hecho de que pocos años después, en 1992, José Sbarra en *Plástico cruel* le da voz a un personaje travesti. Bombon es “puta y poeta”. Con ese epíteto se autodefine en todas sus intervenciones. De esta forma desmonta una supuesta oposición que establece diferentes *status*, uno elevado para la poesía y uno degradado para la sexualidad y la materialidad.

En la entrevista con Enrique Symms, José Sbarra dice que escribe para “pendejos” y asegura: “Para ese pibe de 14 o 15 años, mi libro está vivo. De los 30 para arriba, no me interesan los lectores. Y te soy sincero. Me chupa un huevo si el libro gusta o no gusta, si es bueno o si es malo. Yo escribo para unos cuantos pendejos” (Symms, 1992, s/p). Sbarra se burla de la poesía y de la literatura consagrada así como de las instituciones. En el fondo de estas declaraciones provocadoras hay, quizá, una concepción distinta de la poesía. La protagonista de *Plástico cruel* no es tanto Linda Morris, la chica cisheterosexual de clase alta burguesa que le da nombre a la novela, sino Bombón, una travesti, que en cada entrada de su diario se enuncia a sí misma como “puta y poeta”. Con este epíteto, Bombón es la que lleva el hilo conductor de la novela. Estas dos actividades o acaso identidades que se solapan, se vinculan, se superponen, más que acercar dos mundos diferentes —el bajo de la carne y el alto de la cultura, la literatura o lo intelectual— los une como si se

tratara de lo mismo o porque, precisamente, en este caso, se trata de lo mismo. Como un pliegue y repliegue de la poesía o tal vez de la promiscuidad o la prostitución, la oposición entre lo incorpóreo y lo material, entre lo trascendente y lo inmanente se anula. Sólo hay inmanencia. Poesía y sexo son lo mismo. Así, en el diálogo con el que comienza la novela Axel le dice Bombón que a él no le gustan “los maricas” y ella inmediatamente responde: “¿Dónde viste un marica con tetas, bebé?... Soy un travesti” (Sbarra, 1992, p. 11). Asimismo, después de practicarle sexo oral, la entrada del diario de Bombón que da inicio a la novela se cierra con la siguiente declaración: “Desde este diario declaro al baño para caballeros de la Estación Central como Honorable Salón de Poetas” (Sbarra, 1992, p. 13).

Me interesa detenerme en el posicionamiento travesti de Bombón en la novela. Si bien, por un lado, se trata de cierta estereotipación de la identidad trans que la vincula automáticamente con la prostitución, también constituye una reivindicación, un acto de empoderamiento y un agenciamiento disidente. Ella es puta y poeta. Y travesti. Y si bien la historia que parecería ser central en la novela es la de Axel y Linda, la voz que prevalece es la de Bombón.

En su estudio de 1985 sobre la explosión de las travestis en Brasil, Perlongher afirma que constituye un efecto indeseado de los propulsores del “desbunde”, ya que el movimiento *gay* brasileño “comenzó condenando, en su momento de auge (1979-1981), a los travestis, a quienes acusaban de dar una imagen ‘folklórica’ del

homosexual". Para Perlongher, "los novedosos gays, querían, al liberar su sexualidad invisibilizada, desprenderse del prototipo femeninoide que los anclaba en una zona a medias entre la mujer ridícula y la mujer fallida" (Perlongher, 2013, p. 95). Lo mismo puede decirse de Argentina. Para fines de los ochenta y principios de los noventa la homosexualidad comienza a ser aceptada, pero con eso también comienzan a operar nuevos regímenes de opresión. La identidad *gay* comienza a rivalizar con las anteriores formas de socialización disidente (Rapisardi y Modarelli, 2001, p. 33).

Resulta llamativo, en ese sentido, que siendo Sbarra homosexual, en su novela no haya personajes *gays*. Axel es heterosexual —de hecho, con un discurso un tanto machista—. Y sin ningún problema tiene sexo con Bombón. Lo que la novela plantea en primer plano no es, entonces, una relación *gay* con *gay*. Según Premthara Chaichumporn —el único artículo académico publicado sobre Sbarra y esta novela hasta el momento—, el cuerpo travesti, como el de Bombón, "se vuelve visible en el momento en que puede satisfacer el placer sexual a los personajes heterosexuales" y luego "es rechazado al terminar las misiones sexuales" (Chaichumporn, 2018, p. 60). Lo que quisiera agregar a este comentario es que Axel para Bombón es también un objeto sexual. Por ejemplo, cuando Axel, recién llegado a Buenos Aires, y Bombón se conocen él le dice que no tiene equipaje pero ella le responde: "Sí que tenés, Axel, no lo olvides nunca, el equipaje lo llevas entre las piernas" (Sbarra, 1992, p. 12), no sólo convirtiendo a Axel en un objeto de deseo, sino también recortando su cuerpo. Se trata de lo que, con Perlongher,

podríamos pensar —en oposición a las relaciones persona a persona (*gay/gay*), propias del modelo *gay*— como una relación órgano a órgano, propia de “las pasiones marginales de la loca y el chongo, del sexo vagabundo en los baldíos”, una relación “pene/culo, ano/boca, lengua/verga, según una dinámica del encaje; esto entra aquí, esto se encaja allí...” (Perlongher, 2013, p. 47).

En este contexto, Axel es un “chongo” para Bombón, en el sentido de objeto de deseo configurado por la mirada deseante disidente. El chongo sólo existe en el argot de las locas y las travestis (Sívori, 2005, p. 85). Se configura como el objeto de deseo de un modelo de sociabilidad disidente diferente al de la identidad *gay*. En algún sentido, se podría pensar esta figura del chongo como una paradoja:

El chongo verdadero es un ideal. Como complemento de la loca, que por su parte se define por sus características afeminadas o de mujer, el chongo debe ser un hombre heterosexual, no debe desear tener relaciones sexuales con otros hombres (...). Un hombre podía tener relaciones sexuales con otros hombres sin ser homosexual. Ya en los años 80 se consolida en los centros urbanos argentinos el llamado modelo *gay*, según el cual todo hombre o mujer que tiene relaciones sexuales con alguien del mismo sexo es considerado homosexual (...). Bajo este régimen resulta imposible para un hombre construir a su compañero sexual varón como chongo. (Sívori, 2005, p. 85)

Esta paradoja del chongo —que sólo existe como objeto de deseo pero deja de serlo si accede— podría ser una de las claves para pensar la imposibilidad del amor que configura la novela de Sbarra.

Por otro lado, en *Plástico cruel*, según Chaichumporn, “el personaje travesti no logra ser una mujer completa y natural” y por eso “necesita rejuvenecer la apariencia femenina para satisfacer con el placer sexual a los personajes masculinos” (Chaichumporn, 2018, p. 57). Se trata de una espectacularización del cuerpo trans/travesti en el mercado. Se le da valor de mercado pero se le niega status de persona o de mujer. En este sentido, Bombón es una travesti considerada grande en la novela. Tiene 40 años, por eso quiere fundar un “convento para travestis-poetas” en el que será “la Puta Madre Superiora” (Sbarra, 1992, p. 88). En una conversación, Linda le pregunta: “¿Que un travesti se compare con una monja no es un poco ofensivo?” y Bombón responde irónica: “No, Linda, no me ofende para nada” (Sbarra, 1992, p. 91).

Me interesa pensar que el doble posicionamiento de Bombón como trans/travesti y como poeta constituye un mismo acto de agenciamiento. Pues la poesía es vista en su materialidad, como algo que se inscribe en los cuerpos y en las prácticas sexuales, una desterritorialización y reterritorialización de las zonas corporales y los espacios urbanos. En este caso, la poesía no es una inmaterialidad trascendental, sino que se trata de algo que “ocurre” en los baños públicos. En este sentido, es importante recuperar una de las charlas entre Axel y Linda, en la que él le cuenta cómo conoció a Bombón y a los otros personajes en el Baño de la Estación Central,

en el que realizan, en palabras de Axel, “reuniones de poetas y algunos negocios”. Bombón entraba para vestirse con ropa de hombre porque la perseguían “dos policías que querían encamarse con ella sin pagarle” y aclara que “llevaba un bolso con ropa y libros”. Ante la pregunta retórica de Linda “¿Libros?”, Axel le responde irónico:

- Sí, unos objetos de papel con un montón de palabras inútiles que te hacen parecer inteligente.
 - ¿Qué hace con los libros? ¿Se los lee a los clientes?
 - Le pregunté más o menos lo mismo y me contestó que no respondía preguntas idiotas. Yo le confesé que soy idiota. (...)
 - ¿Y así empezó una culta amistad?
 - Sí, me hizo pasar al water para demostrarme su calidad poética. Me bajó el cierre de la bragueta y metió mi pija en su boca.
 - Comprendo, no pudiste impedirlo.
 - Me dijo que ése era el alimento fundamental para su poesía.
- (Sbarra, 1992, pp. 27-28)

Lejos de la objetivación que impone el mercado sobre el cuerpo trans, Bombón se convierte en agente de su deseo y de su identidad. La ciudad se recorta así en zonas erógenas y zonas de circulación del capital. Podría decirse zonas de segmentarización y de fuga (Deleuze y Guattari, 1988). Así como todo el cuerpo puede convertirse en erógeno y sexual (Preciado, 2002) también la ciudad,

como en su versión en negativo, puede ser erótica y poética. Y Bombón algo así como un *flâneur*. O, más precisamente, una *flâneuse* —travesti, prostituta, promiscua y poeta—.

Una *flâneuse* disidente

Me interesa detenerme en otro de los apartados de la novela, en este caso compuesto por un diálogo entre Linda y Bombón. Se trata del titulado “Una cita para hablar de Baudelaire” (Sbarra, 1992, pp. 92-93). En este encuentro, Bombón llega tarde porque se cruzó con “uno de esos machos que te dejan sin aliento” y relata el *yire* casual callejero. Linda le recrimina que llegó tarde por eso y le dice de forma irónica “Vida de poeta”, pero Bombón responde: “Así es, de poeta y puta. Y cuando más poeta, más puta me siento. Recién ahora, después de esa chupada, me encuentro en condiciones de hablar de Baudelaire” (Sbarra, 1992, p. 93). ¿Qué significa esta mención a Baudelaire? ¿Por qué sólo después de irse detrás de “uno de esos machos que te dejan sin aliento” y de practicarle sexo oral puede hablar de poesía? Bombón deviene aquí la versión femenina y puta de lo que Benjamin en su comentario sobre Baudelaire lla-

mó *flâneur*, la figura literaria emblemática de la ciudad moderna (Benjamin, 2001).¹³

En *La Prostitución masculina* Perlongher utiliza la figura benjaminiana del *flâneur* para pensar el deambular (*cruising, yire*) de los homosexuales en busca de levante por las calles de la ciudad en el sentido en

¹³ Desde perspectivas feministas se ha discutido bastante la posibilidad de pensar la existencia de la versión femenina de esta figura durante la modernidad. Una de las primeras en instalar el tema ha sido Janet Wolff (1990), para quien la división sexual del siglo XIX hacía imposible pensar en un equivalente femenino del *flâneur* moderno (1990, p. 47), una *flâneuse*. Griselda Pollock sostiene además que en tanto lo fundamental del *flâneur* moder-

que la mirada del paseante singulariza el objeto que ve a partir del deseo. Aparece así una idea de mirada deseante por parte de los paseantes no legítimos de la ciudad. De la misma manera, el *ligue/yire/cruising* homosexual, así como las prostitutas femeninas constituyen “por un lado, un deseo sexual abierto, profuso, que remite al azar. Por el otro, ese deseo no es indiscriminado, sino que agencia, para consumarse, un complejo sistema de cálculo de los valores que se atribuyen a aquél que es captado por la mirada deseante” (Perlongher, 2017, p. 99).

Por eso, lejos de ser un objeto, Bombón es agente de su deseo en lo que Perlongher llamaría “redes de sociabilidad ‘alternativas’ respecto de la cultural oficial, ‘desviadas’ o marginales con relación a la norma social mayoritaria, nómades a partir de los módulos de heterosexualidad sedentaria” (Perlongher, 2017, p. 120). El deseo de Bombón produce una desterritorialización y reterritorialización de los espacios, no sólo corporales sino de la ciudad y, podríamos pensar, del cuerpo de la literatura (corpus/cuerpo). Bombón no es una paseante legítima de la ciudad. Su deseo se recorta en el mapa de la ciudad y recorta/mapea, a su vez, la ciudad a partir de su mirada. Desde esta perspectiva, no se trata de atravesar las divisiones invisibles pero legítimas, hegemónicas, de la ciudad, sino, por el contrario, de realizar un mapeo contra-

no es la mirada, la visión, y cierta invisibilidad en la muchedumbre de la ciudad, no podría existir una *flâneuse* porque la mujer, lejos de ser sujeto de la mirada, era inevitablemente objeto (2003, p. 100). Lauren Elkin retoma estas ideas para plantear una mayor contradicción. Lo que impide la mujer *flâneuse* no es la invisibilidad sino, por el contrario, el hecho de que la mujer es demasiado visible en la esfera pública de la ciudad moderna (2017, p. 21). Sin embargo, sostiene la existencia de la *flâneuse* moderna (2017, p. 19), sólo que no se puede reducir al modo masculino de relacionarse con la ciudad. Así, por ejemplo, cuestiona la idea de libertad en la figura de la prostituta, ya que ésta tenía zonas permitidas y otras prohibidas, así como un código de conducta y vestimenta (2017, p. 16). Para Elkin, en la actualidad “la *flâneuse* todavía lucha por ser vista, incluso ahora que –nos gustaría creer tiene la ciudad más o menos a su entera disposición” (2017, p. 26). Según la autora, el acto transgresor de la *flâneuse* es simplemente ocupar el lugar público (2017, p. 29), desafiando las divisiones invisibles de la ciudad, que recortan lugares permitidos de otros prohibidos. Sin embargo, no podemos afirmar que exista una única ciudad. En cada orbe se configuran y entrelazan múltiples ciudades, solapadas con la visión hegemónica de la ciudad masculina y patriarcal “a lo que habría que agregar cis y heteronormativa” de la era moderna. Desde una perspectiva disidente y volviendo a la actualidad, el análisis puede ser diferente, sobre todo teniendo en cuenta que en el análisis que aquí interesa no se trata de una mujer cis, sino, justamente, de una *flâneuse* travesti.

hegemónico, dibujar una nueva ciudad, desconfigurar y reconfigurar los espacios, trazar líneas transversales sobre el mapeo hegemónico y normalizador para generar una nueva cartografía. Paul B. Preciado también recupera la imagen del *flâneur* moderno poniendo el interés, justamente, en la prostitución para afirmar: “Este cuerpo trabajador sexual anónimo del espacio público me interesa como nueva figura de lo político, como índice de una nueva cartografía” (Preciado, 2008, s/p). En el caso de Bombón el nomadismo del deambular de la prostitución equivale también a un nomadismo sexual. En oposición quizá al sedentarismo social (en términos de Perlongher) que destacaría a Linda.

Se produce así una desterritorialización del espacio de la poesía, así como de la identidad. Como comentan Rapisardi y Modarelli, las teteras (baños públicos que funcionan como espacios de encuentros sexuales casuales) implican “variedad, diferencia y gratuidad”. Según ellos, para la normalidad *gay* de corte norteamericana, “los baños públicos son inentendibles: en éstos pululan y disfrutan cuerpos de diferentes dimensiones, razas poco prestigiosas, hombres que han pasado los cincuenta o no alcanzaron los veinte” (Rapisardi y Modarelli, 2001, p. 58).

Por otro lado, Michel Foucault también se refirió a la sociabilidad *gay* en los baños, pues consideraba que era “politically important” que la sexualidad pueda funcionar de esa forma, ya que en los baños no hay “nothing more than bodies, with whom the most unexpected combinations and fabrications of pleasure are possible. This is absolutely an important part of erotic experiences” (Foucault,

2011, p. 399). En los baños y cuartos oscuros el cuerpo se desterritorializa, deja de lado su identidad, su individualidad incluso, para convertirse en una maquinaria multisexualidad. De esta manera, permite, en palabras de Foucault, desubjetivarse (“desubjectivize yourself”), desubjugarse (“desubjugate yourself”), “that you cease being a subject, an identity. It is like an affirmation of nonidentity” (Foucault, 1997, pp. 399-400).

Como espacio abierto, público, de paso, los baños vuelven nómada a la poesía y a la sexualidad que tienden a ser sedentarias, en el seno de la familia, el hogar, el matrimonio, etc. Si la poesía es algo de la intimidad, privado, sedentario, reflexivo, acá se vuelve carne y también nomadismo, se vuelve pública y promiscua. Pero en este sentido es circulación de flujos, semen, saliva. Así como de flujos poéticos. De la poesía en espacios cultos y elevados (salones, academias, recitales) se pasa a los baños públicos. Como espacio de lo abyecto por excelencia, del detritus, de los desechos y restos, el baño público es aquí también resguardo de la persecución policial y lugar de encuentro para una sexualidad nómada, un resguardo quizás de los “policías de la brigada-contra-el-placer” (Sbarra, 1992, p. 38). Pero también —y justamente por eso— un espacio para la poesía.

Una tragedia lumpen

La novela se cierra con la conclusión de la historia de Axel y Linda. Cuando ella decide volver con él, él muere en manos de los

delincuentes a los que había engañado anteriormente. El final resulta apresurado y resuelve el conflicto al modo de la tragedia shakespereana en dos o tres páginas. Axel y Linda se convierten en una especie de Romeo y Julieta lumpen (la familia de Linda rechaza el mundo de Axel). Linda es de una familia millonaria, dueña de muchas empresas y para las que las personas no tienen ningún tipo de valor, en la novela sus padres se presentan como personajes humorísticos, casi sin ningún rasgo de humanidad. Pero lo importante no es tanto ese cierre como la voz que prevalece durante casi todo el relato, la de Bombón. Si la novela es un pastiche en el que la progresión narrativa se lleva a cabo principalmente mediante diálogos, es importante destacar que desde el principio accedemos a las entradas del diario íntimo de Bombón, luego éstas se intercalan con conversaciones entre personajes, pero es factible pensar que la narradora sigue siendo —al menos mayormente— Bombón, la que se hace cargo de toda la enunciación. Incluso las “señales de tránsito” (pequeñas pastillas poéticas), aunque a veces parecerían dar cuenta de la situación amorosa de Axel, pueden ser atribuidas en su totalidad a ella. Es por eso que aunque queramos pensarla como una tragedia lumpen, el tono que prevalece es el de la comedia y el de lo absurdo.

Adrián Melo menciona a Sbarra —junto a otros autores de los ochenta y noventa como Villordo y Urdapilleta— como ejemplo de textos sobre diversidad que escapan a la tradición de representación trágica en la literatura argentina, pero no se detiene en el análisis de su obra. Para Melo, las novelas de Sbarra entran dentro

de la “literatura festiva y popular” en donde, según él, “los argumentos delirantes se suceden en un escenario de drogas y sexo” (Melo, 2011, p. 325).¹⁴ Y es que ese tono festivo y delirante del que habla Melo está marcado por los devenires minoritarios no sólo de los personajes sino también de la narración, de la forma novela y de la poesía. Siguiendo el concepto de “devenir mujer” de Deleuze y Guattari, Perlongher en “El sexo de las locas” propone “pensar la homo o la heterosexualidad, no como identidades, sino como devenires. Como mutaciones, como cosas que nos pasan. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti” (Perlongher, 2013, pp. 41-42). “La alternativa que se nos presenta”, dice Perlongher, “es hacer soltar todas las sexualidades: el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxi boy, la señora, el tío, etc., o erigir un modelo normalizador que vuelva a operar nuevas exclusiones” (Perlongher, 2013, p. 42).

¹⁴ En este sentido, Melo asegura que “Sexo y droga parecen los últimos reductos del placer para los sectores populares y los más marginados. Pero en esta alegría carnal todavía pueden hallarse discursos heréticos que se erijan como formas de redención social” (Melo, 2011, p. 325).

En este sentido, me interesó pensar estas identidades nómades planteadas en la novela de Sbarra que a su vez implican un deambular por la ciudad alternativo, disidente, promiscuo, por una ciudad otra, que es como el negativo de una fotografía. Los espacios son resignificados desde la marginalidad y la promiscuidad, es decir, desde el deseo y la mirada. La novela no representa la homosexualidad o el amor entre hombres, como sugiere Melo. Tampoco se trata de un estilo neobarroso como el de Perlongher o Lamborghini. Aunque revulsiva en muchos aspectos logra darle entidad a los personajes, que permiten la identificación. La historia de amor entre Axel y

Linda resulta trágica, porque Axel muere. Pero Bombón se erige en la voz que narra una historia otra, clandestina, de una ciudad oculta, pero que, al mismo tiempo, es la misma historia del desamor. O de la imposibilidad del amor. No sólo porque Bombón sea un cuerpo no deseado (o el de La Malco) —como sugiere Chaichumporn—, sino, sobre todo, porque Bombón es un cuerpo deseante y una subjetividad nómade. La Malco fracasa en su búsqueda sedentaria de un tipo de amor que, para Sbarra, no existe. De un amor romántico. También Axel y Linda fracasan en ese punto. La poesía en los baños constituye, entonces, el nomadismo de la palabra (en términos diferentes al de la poesía neobarroca). Los baños públicos son un lugar de paso. Y la poesía (al menos la idea de poesía y de literatura a la que se opone Sbarra), como el amor y la familia, son lugares de afincamiento, de sedentarismo, cuyo máximo exponente simbólico es el libro. En ese sentido, aquí la historia de amor trágica no interesa —o no es tal—. En primer lugar, porque se trata una historia de sexo y

no de amor ya que éste es un dispositivo de control, de subjetivación. En segundo lugar, porque Bombón sobrevive a Axel y se erige en la voz narradora de esta historia de la imposibilidad del amor romántico.

Dedicada a Batato Barea, “que se travistió de poesía para siempre”, *Plástico Cruel* se entronca en una serie constituida por textos literarios argentinos que plasman devenires minoritarios y escapan a las islas de la identidad.¹⁵ El personaje de Bombón se puede vincular con el de Molina en *El beso de la*

¹⁵ Toda la idea de isla asociada a la identidad de Perlongher, para quien, en palabras de Javier Gasparri, se trata de “una reificación, como todo pensamiento identitario, que corta e interrumpe flujos y devenires. Islas en las que, además, Perlongher hace coincidir —no casualmente— la ansiedad nacionalista por un mero territorio (...) con la incipiente cultura gay que aspiraba a su isla identitaria” (Gasparri, 2017, p. 99-100). Frente a la idea de isla Perlongher opone la de trinchera “como el sitio de resistencia y a la vez de batalla en la guerra sexual que, al explotar, abre la mezcla y necesariamente obliga a replantear y reinventar todo el sistema sexo-genérico” (Gasparri, 2017, p. 101).

mujer araña (1976) de Manuel Puig y su enamoramiento de Axel con el cuento de Carlos Correas “La narración de la historia” (1959), así como la voz narrativa de la novela con la reciente literatura de Naty Mentruel. De modo que es posible pensar, también, una genealogía local de la loca, de la marginalidad sexual, la promiscuidad y la abyección como forma de agenciamiento disidente.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (2001). Sobre algunos temas en Baudelaire. En W. Benjamin *Ensayos Escogidos* (pp. 7-41). México: Ediciones Coyoacán.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CHAICHUMPORN, P. (2018). Perspectivas de las (in)visibilidades del cuerpo queer/heterosexual: el cuerpo travesti en la novela *Plástico cruel*. *Revista de estudios de género, La Ventana*, 5(47), 39-66.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- ELKIN, L. (2017). *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso.
- FOUCAULT, M. (1997). Sex, power and the politics of identity. En P. Rabinow (Ed.), *Ethics: subjectivity and truth* (pp. 163-173). New York: New Press.

- FOUCAULT, M. (2011). The Gay Science. *Critical Inquiry*, 37(3), 385-403.
- GASPARRI, J. (2017). *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Rosario: H. y A. Ediciones.
- HALPERIN, D. (2007). *San Foucault: para una hagiografía gay*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- INSAUSTI, S. P. Y BEN, P. (2017). ¡Éramos tan diferentes y nos parecemos tanto! Cambios en las masculinidades hétero y homosexuales durante las últimas cuatro décadas en Argentina". En J. J. Maristany y J. L. Peralta (Comps.), *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 29-48). La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- LUPO, T. (2012). Sbarra por Lupo. *Sol de noche*, 1 (3).
- MELO, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina: representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: LEA.
- PERLONGHER, N. (2013). *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- PERLONGHER, N. (2017). *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Madreselva.
- POLLOCK, G. (2003). *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. London - New York: Routledge.
- PRECIADO, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- PRECIADO, P. B. (2007). Entrevista com Beatriz Preciado, *cadernos pagu* (28), 375-405.
- PRECIADO, P. B. (2008). Cartografías queer: el flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle. En J. M. Cortés (Ed.), *Cartografías Disidentes*. Barcelona: SEACEX.

- PRECIADO, P. B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- RAPISARDI, F. Y MODARELLI, A. (2001). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RITTO, D. (2012). Sbarra por Ritto. *Sol de noche*, 1 (3).
- SBARRA, J. (1992). *Plástico cruel*. Buenos Aires: Ediciones Subterráneas La Rata.
- SEDGWICK, E. (1985). *Between men. English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- SEDGWICK, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempesta.
- SIBILA, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SÍVORI, H. F. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- SLOTERDIJK, P. (2000). *Normas para un parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- STRYKER, S. (2008). *Transgender History. The roots of today's revolution*. New York: Seal Press.
- SYMMS, E. (octubre, 1992). Coger, drogarme y escribir [Entrevista a José Sbarra]. *El cazador*, 1.
- WOLFF, J. (1990). The invisible flâneuse: Women and the literature of modernity. *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. (pp. 34-50) Cambridge: Polity Press.