

Letras Hispanas

Volume 14

SPECIAL SECTION: Migraciones sociales/migraciones del cuerpo: nuevas constelaciones identitarias personales y culturales

TITLE: Enmascaramiento y revelación: formas de la representación trans en la nueva narrativa argentina

AUTHOR: José J. Maristany

E-MAIL: jjmaristany@hotmail.com

AFFILIATION: Universidad Nacional de La Pampa; Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD); Coronel Gil 353; Santa Rosa, La Pampa; Argentina (6300).

Universidad Nacional de San Martín; Escuela de Humanidades; Avda. 25 de Mayo y Francia; 1650 San Martín, Provincia de Buenos Aires; Argentina

ABSTRACT: In the last years, a series of short stories and novels have been published in Argentina that make visible ambiguous bodies and subjectivities: transgender, transsexuals, intersexuals, etc. These texts could hardly be inscribed within the neobaroque “linguistic transvestism” described by Krzysztof Kulawik (2009) in Latin American works that implies a “masking” by means of the deformation of the literary image, the distortion of meaning and the constant increase of textual ambiguity with the correlative distortion of the characters and their sexual traits. On the contrary, the corpus that we propose to analyze adopts different styles and refers to a great variety of literary traditions, far from the neobaroque and closer to “realistic” forms. I propose, then, to analyze some of these texts with the objective of evaluating to what extent we could speak of a “transvestite” use of the literary language, as defined by Kulawik or of writings that are inscribed in other forms of expression that exceed that descriptive category. The texts to be analyzed will be the novels: *La Virgen Cabeza* by Gabriela Cabezón Cámara (2009) and *Los topos* by Félix Bruzzone (2008); and the short stories: “Ojo de pez” by Oliverio Coelho (2007) and “Cinismo” by Sergio Bizzio (2004).

KEYWORDS: Argentine Literature, XXI Century, Representation, Travestism, Realism, Cabezón Cámara, Bruzzone, Coelho, Bizzio

RESUMEN: En los últimos años se han publicado en Argentina una serie de cuentos y novelas que hacen visibles cuerpos y subjetividades anclados en la ambigüedad: transgéneros, transexuales, intersexuales, etc. Estas obras difícilmente podrían ser inscriptas dentro del “travestismo lingüístico” neobarroco descrito por Kulawik (2009) en obras latinoamericanas y que implica un “enmascaramiento” por medio de la deformación de la imagen literaria, la distorsión del sentido y el constante aumento de la ambigüedad textual con la correlativa distorsión de los personajes y de sus rasgos sexuales. Por el contrario, el corpus que nos proponemos analizar adopta diferentes registros y remite a una gran variedad de tradiciones literarias, alejadas del neobarroco y más cercanas a formas “realistas.” Me propongo, entonces, analizar algunos de estos textos con el objetivo de evaluar en qué medida podríamos hablar de un uso “travesti” de la lengua literaria, como ha sido definido por Kulawik o bien, de escrituras que se inscriben en otras formas de expresión que exceden esa categoría descriptiva. Los textos a analizar son las novelas: *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009) y *Los topos* de Félix Bruzzone (2008); y los cuentos “Ojo de pez” de Oliverio Coelho (2007) y “Cinismo” de Sergio Bizzio (2004).

PALABRAS CLAVE: literatura argentina, siglo XXI, representación, travestismo, realismo, Cabezón Cámara, Bruzzone, Coelho, Bizzio

BIOGRAPHY: José J. Maristany holds a Ph.D. in Comparative Literature from the University of Montreal, Canada. He is a Professor of Argentine Literature and Literary Theory at the National Universities of La Pampa and San Martín, Argentina. His field of research includes the investigation of contemporary literature from the perspective of gender and sexualities studies, as well as the ways of narrating the memory of trauma in the most recent Argentine literature.

Enmascaramiento y revelación: formas de la representación trans en la nueva narrativa argentina

José J. Maristany, Universidad Nacional de La Pampa, Universidad Nacional de San Martín

En su estudio denominado *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca* (2009), Krzysztof Kulawik analiza una serie de obras inscriptas en el “neobarroco latinoamericano” y sostiene que por medio de un uso específico de la lengua (neobarroco), estos narradores logran “travestir” y a la vez cuestionar, el sentido unívoco del sexo. Procedimientos como la parodia y la caricatura llevan a la deformación de la imagen literaria, a la distorsión del sentido y al constante aumento de la ambigüedad textual correlativa de la distorsión de la imagen de los personajes y de sus rasgos sexuales.¹ El análisis parte de la analogía entre forma y contenido, esto es, entre la ambigua identidad sexual de los personajes, andróginos y travestis, y el uso de la lengua que desestabiliza y desequilibra para enmascarar, simular y, finalmente, deconstruir la idea de la sexualidad binaria (277). El “travestismo lingüístico,” categoría central de análisis que da título al estudio de Kulawik, no sería otra cosa que el estilo “neobarroco” cuyos procedimientos como la exuberancia, la parodia y la caricatura llevan a la deformación de la imagen literaria, a la distorsión del sentido y al constante aumento de la ambigüedad textual correlativa de la distorsión de la imagen genérica de los personajes y de sus rasgos sexuales (222-23). Bajo esta perspectiva, las obras analizadas se presentan como un espacio abierto de discusión, cruzado por múltiples voces y textos culturales, en el cual la integridad del sujeto y el sentido de la sexualidad de los personajes se deshacen (228-31).

Más allá de las observaciones que se le puedan hacer al estudio de Kulawik, que son varias por cierto, hay dos aspectos importantes de retener: en primer lugar, la pretensión de postular la estética “neobarroca” y, en especial, lo que el autor llama “travestismo lingüístico,” como técnica privilegiada de representación de la ambigüedad sexual sin tener en cuenta otras estéticas y otros procedimientos que podrían servir para tal fin: pienso en los textos de José Donoso (*El lugar sin límites*, 1966), de Reina Roffé (*Monte de Venus*, 1976), de Luis Zapata (*El vampiro de la Colonia Roma*, 1979), de Carlos Correas (*Los reportajes de Félix Chaneton*, 1984), de César Aira (*Cómo me hice monja*, 1993), contemporáneos al corpus analizado por Kulawik, que abordan la subjetividad y la identidad sexual desde paradigmas desestabilizantes y que transitan por otras poéticas que no podríamos llamar “neobarrocas.”²

En segundo lugar, el enmascaramiento, concebido como objetivo central de estas obras, podría concitar su idea contraria, la “revelación” o el “desocultamiento” en una serie de textos que intentarían sacar a la luz esas identidades que vienen a desafiar las opciones disponibles de la matriz heterosexual compulsiva y que no permiten el uso de las etiquetas genérico-sexuales tradicionales. No se trataría entonces de enmascarar una identidad sexual que se propone como pre-existente, a la que alude el título del estudio de Kulawik (y que por eso puede cubrirse con una máscara), sino que la revelación sería un gesto que sacaría a la luz la siempre vana pretensión logocéntrica de alcanzar un género original y modélico

que nunca ha existido sino como artefacto producido por múltiples dispositivos y asentado en una práctica performativa que se repite indefinidamente (de Lauretis 1996; Butler 2001; 2002). La máscara cubre otra máscara y la dialéctica entre el original y la copia, como bien lo enseñó Jacques Derridá (1989), remite al juego infinito de los significantes, corporales en este caso. Tal vez, entonces—y esta es la hipótesis que guía el presente trabajo—la estética que da forma a esta instancia de “revelación” de un original inexistente, no sería ya neobarroca, no se traduciría en un “travestismo lingüístico” como lo entiende Kulawik sino en otras formas paródicas que no necesariamente resultarían en un “oscurecimiento” de la materialidad lingüístico-narrativa—propia de la experimentación neobarroca—sino que apelaría a formas en apariencia más “realistas” y “transparentes” del relato.³

Esto quiere decir que los modos que tiene el discurso literario de representar la ambigüedad y el desvío de género no se pueden reducir a uno solo, el derivado de las formas neobarrocas. Por el contrario, entre el enmascaramiento y la revelación se podrían encontrar formas diversas, asimismo paródicas, que remitirían a otra política representacional.

La representación trans en la nueva narrativa argentina

En los últimos años se han publicado en Argentina una serie de cuentos y novelas que hacen foco y explicitan ciertas temáticas propias de lo *queer*, por cuanto vienen a cuestionar aquellas categorías que son expresión de la matriz heterosexual binaria, y permiten hacer visibles e incorporar en el corpus literario cuerpos y subjetividades anclados en la ambigüedad: transgéneros, transexuales, intersexuales, bisexuales, etc.⁴ Estas subjetividades “trans” vienen a desbaratar los constructos identitarios, tanto aquellos derivados de la heterosexualidad, como los que emergieron en rebelión y disidencia a partir de los movimientos feministas y gay-lésbicos.⁵

Ahora bien, estos textos difícilmente podrían ser inscriptos dentro del “travestismo lingüístico” neobarroco descrito por Kulawik: la escritura adopta diferentes registros y remite a una variedad de tradiciones literarias, alejadas del neobarroco y más cercanas a formas “realistas.” Ahora bien, esto no significa necesariamente una vuelta a las formas tradicionales del realismo entendido como un sistema definido y acotado de representación literaria que tiene su modelo en la novela decimonónica, sino que se trataría más bien, como sostiene Martín Kohan de

una serie de variaciones sobre los tópicos del realismo: determinadas operaciones narrativas que, sin resolverse en realismo afectan o se ven afectadas por tal o cual aspecto que remite al universo de la representación realista en la literatura [...]. Lo que en rigor parecería verificarse en la narrativa argentina de este tiempo es una cierta vuelta a la realidad. A la realidad, eventualmente, pero no por eso al realismo. (32-34)

Esta vuelta a la realidad, puede ser tanto la represión estatal en los años setenta, la miseria social en los noventa, como nuevas formas de entender las identidades de género y la violencia, real o simbólica, ejercida contra toda disidencia sexual.

Me propongo, entonces, analizar brevemente algunos de ellos con el objetivo de evaluar en qué medida podríamos hablar de un uso “travesti” de la lengua literaria, ligado exclusivamente a la estética neobarroca, o si bien, estas obras se inscriben en otras formas de expresión que se desvían de esa categoría descriptiva. Tal vez, ese travestismo lingüístico propio de lo que podría ser la representación de subjetividades trans, sea mucho más amplio y remita a formas muy diversas, y en ese caso, sería inútil tratar de definir una herramienta teórica—en este caso el “travestismo lingüístico”—que cubriera la diversidad de casos individuales. Por este camino llegaríamos a postular que no existe una estética

propriadamente *queer*, si entendemos esta noción como un contenido que remite a la extrañeza, el desvío, la subversión de los marcos de identidad genérico sexual hegemónicos en la sociedad patriarcal y heteronormativa actual, sino que por el contrario lo *queer* se manifiesta de manera múltiple y se inscribe en tradiciones poéticas diversas.⁶ Son cuatro los textos que analizo: las novelas *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara y *Los topos* de Félix Bruzzzone; y los cuentos “Ojo de pez” de Oliverio Coelho; “Cinismo” de Sergio Bizzio.

1. La reescritura de la tradición (gauchesca): *La Virgen Cabeza*

La novela de Gabriela Cabezón Cámara *La Virgen Cabeza* (2009) funciona como máquina productora de efectos de extrañeza en tanto reconfigura las subjetividades, delinea sujetos “ininteligibles,” trabaja los códigos literarios en una dirección desestabilizante tanto en los géneros como en las lenguas sobre las que opera.

La historia transcurre en una villa miseria rodeada de barrios cerrados de clase alta, en la zona norte del gran Buenos Aires; la villa está amurallada y controlada continuamente con cámaras de vigilancia. La historia de Cleopatra Lobos—“Cleo”—no está exenta de los frecuentes avatares de maltrato familiar y violencia social de las travestis: conflicto, castigo corporal y expulsión del ámbito familiar, prostitución, abuso y violación; hasta el momento en que se produce el milagro: cuando ella está al borde de la muerte luego de una escena de violación en una comisaría, se le aparece la Virgen, le habla y se despierta sin rastros de esa violencia y sin la renga que una paliza de su padre le había provocado por su deseo de ser una mujer. Ella se transforma en la “travesti santa,” y arma el santuario de la Virgen Cabeza en la villa.⁷ El fin de la historia es en Miami, donde las protagonistas, Cleo y su mujer Qüity, han huido después de que la villa fuera arrasada por las topadoras y los

terrenos vendidos a poderosos inversores inmobiliarios, con un saldo de numerosas víctimas entre los habitantes que se resistieron a dejar su barrio. *La Virgen Cabeza*

pareciera ejemplificar a través de sus personajes todos los principios que una teoría post-identitaria y anti esencialista de la disidencia sexual ha venido a ofrecer, en conjunción con una visión crítica de los procesos sociales y económicos que la periferia latinoamericana ha padecido bajo el imperio del neoliberalismo y del capital globalizado en las últimas décadas. (Maristany 127)

La novela se cuenta a dos voces: las narradoras son alternativamente Qüity (Catalina) cronista de policiales y ex-estudiante de Letras clásicas, y Cleo quienes conforman, a su vez, una pareja particular: Cleo es el/la progenitor(a) de la hija que ha tenido con su pareja Qüity. Esta familia tiene, en realidad, dos madres, una de ellas “más *queer*,” como señala la propia narradora (17). La escritura de Qüity, que tiene a su cargo más de la mitad de los capítulos de la novela, alterna con las versiones grabadas de la misma historia que Cleo aporta: en el marco ficticio de la enunciación, la escritura y la oralidad fijada en la grabación, se unen. Son dos registros particulares: por un lado, el de la cultura letrada, con alusiones a diferentes tradiciones literarias; por el otro, la oralidad de un dialecto urbano popular con referencias a la cultura de masas latinoamericana de fines del siglo XX: cumbia, ídolos televisivos, pastores electrónicos, un español plagado de modismos ingleses. Ambas narradoras compiten por legitimar la versión que cada una quiere contar: “un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra” (21), le recrimina Cleopatra a Qüity en la primera grabación.

Las categorías sexo-genéricas tales como hombre, mujer, gay, lesbiana, travesti ya no se pueden aplicar a estos personajes que se corren de toda matriz clasificatoria: Qüity ha

tenido hombres como pareja y no se percibe como una lesbiana; Cleopatra, por su parte, siguiendo un tópico clásico de cierta homosexualidad masculina, se define como una mujer a quien siempre han atraído los hombres; sin embargo, aquí termina siendo la pareja de Qüity y el padre biológico de la hija de ambos.

No hay enmascaramiento de la identidad sexual de las protagonistas narradoras, ni procedimientos que podamos llamar “neobarrocos” en esta novela,⁸ y sin embargo esas identidades no se dejan aprehender en un esquema tradicional pues están atravesados por “devenires” que desestabilizan todos los atributos que pudieran fijarse para uno y otro género.

A nivel de la expresión, hay una competencia enunciativa entre las dos narradoras que pugnan por dar cada una su versión de los hechos con una lengua que utiliza materiales de diferente origen: la escritura de Qüity toma su material de los textos y formas propias de la literatura gauchesca, de versos de Petrarca, Shakespeare o Calderón, del romancero español, en tanto que la voz de Cleo⁹ maneja una lengua de frontera global y mediática, impregnada de cumbia, reguetón y alusiones a una religiosidad popular. Estos materiales son sometidos a procedimientos desfamiliarizantes, de los que resulta el desborde, la extravagancia, o aún, lo monstruoso. La escritura descubre un registro cultural múltiple e inestable atravesado por “mitologías” antiguas y modernas, de origen culto y de origen popular. Para ejemplificar esto, podemos remitirnos a los versos que Qüity y Cleo le compusieron al Torito uno de los sobrevivientes de la masacre de la Villa, cuando termina sus días asesinado en Miami. Esta “oración fúnebre,” que Cleo recita en el velorio del Torito, condensa los rasgos “bizarros” que adopta la escritura, con una mezcla de registros populares y cultos, con materiales diversos de la tradición literaria que van tejiéndose como a lo largo de la novela se entrelazan las voces de los dos personajes en una especie de diálogo (gauchesco). No hay duda que en este sentido, la autora se inserta en una tradición de reescrituras “queer” de la literatura “popular”

argentina, devenida canónica y emblema de la nacionalidad a comienzos del siglo XX, y que encuentra sus antecedentes inmediatos en autores como Copi, los hermanos Lamorghini, o el propio Néstor Perlongher.

El texto poético se arma con materiales diversos pero sigue la estructura general de las composiciones gauchescas. Allí donde el cantor, en los inicios de su canto, invocaba a alguna fuerza sobrenatural o divina para que le diera inspiración, se transcriben cuatro versos endecasílabos que provienen de Petrarca:

Dale la mano al fatigado ingenio
Amor, y al frágil y cansado estilo,
para cantar a aquella que se ha vuelto
inmortal ciudadana de los cielos. (100)

Inmediatamente después, pasamos al romance seguido en octosílabos, formas propias de las composiciones del género gauchesco y a una reterritorialización política del sentido de esos versos de Petrarca:

¿Inmortal y ciudadana?
¿era Evita la finada?
¿la poesía es de Perón?
¿of the first trabajador? (100-101)

A lo largo de la oración fúnebre, se dejan escuchar, de manera intermitente, fragmentos de *La refalosa* de H. Ascasubi, versos intercalados del *Martín Fierro*, ocho versos de “La amiga de Bernal Francés,” romance incluido por Menéndez Pidal en la tercera parte de su *Flor nueva de romances viejos*, entre los romances de venganza.

Por regalo de mi vuelta
Te he de dar rico vestir
Vestido de fina grana,
Forrado de carmesí,
Y gargantilla encarnada,
Como en damas nunca vi;
Gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir. (103)

Por fin, otros versos tomados de las “Décimas de la muerte” de Calderón de la Barca, son reescritos en una especie de spanglish propio de

la lengua de frontera que se habla en la Florida y de los grupos populares de música latina en Estados Unidos,¹⁰ y hacia el final se transcriben los tres versos finales de *King Lear* de Shakespeare y otro de Góngora.

Es, entonces, a través de esta reescritura de una tradición literaria nacional que se produce un retorno a la realidad, y no al “realismo” como sistema literario de representación. *La Virgen Cabeza* no presupone de ninguna manera la confianza en el poder decir la verdad acerca de las cosas reales que este último garantizaba (Kohan 34) y subyace en la novela, a través de la disputa entre Qüity y Cleo, la pregunta acerca de cómo narrar los hechos que ocurrieron en la villa.

La gauchesca, junto con guiños a otras tradiciones literarias arman a lo largo de la novela un entramado intertextual para contar esta historia que retoma la escritura de la violencia, rasgo fundante y permanente de la literatura argentina.¹¹ En cuanto a la representación de lo trans, Cabezón Cámara no recurre a enmascaramiento alguno: Qüity define a su esposa como “travesti santa” (34) y al definir su rol como una de las madres de la hija que han concebido, dirá que Cleo era la más “queer” de las dos (17). Tampoco su identidad adulta “trans” y su relación de pareja con una mujer es motivo de conflicto alguno en la trama de la novela: pareciera que en ese futuro distópico, la villa es una utopía en la que las disidencias sexo-genéricas se han sustraído de la violencia generalizada que atraviesa toda la sociedad.

2. Un realismo desbordado: “Ojo de pez”

“Ojo de pez,” es un relato de Oliverio Coelho publicado en la antología colectiva *En celo* en 2007. Los protagonistas son Virginia y el Oso, una pareja que periódicamente tiene encuentros sexuales en un hotel; Virginia paga por estos encuentros a su partenaire con el dinero que ha heredado de su madre y que extrae antes de cada cita de una caja de seguridad de un banco. Todo parece dentro de los

cánones inteligibles de la matriz heterosexual, salvo que el Oso es una fornida travesti de voz áspera y grave, grandes tetas y pies enormes que satisface a su clienta en largas sesiones que incluyen el relato de historias fantásticas que él inventa, y cuyo desenlace coincide con el orgasmo de cada uno de ellos (en el caso del encuentro que se narra, es una historia de extraterrestres que intentan sodomizar a ancianas en un geriátrico), consumo de cocaína y juegos sexuales con juguetes variados que el Oso trae en su maletín de oficinista como sorpresa para cada encuentro:¹² en este caso, sorprende a Virginia con dos manos cercenadas a la altura de las muñecas que, según dice, “son las manos de Pochito” (98), es decir de Juan Domingo Perón.¹³ “Imaginá, muñeca, él te acaricia el cuello, el cuellito baja por las tetitas, te roza la cola, mi abanderada...” (98). En la última escena, Virginia saca de su cartera el pintauñas Lancôme y su lima y se dispone a hacer la manicura a una de las manos del General: “—Ja, ja, ja, locaaaa, hacerle la manicura a Pochito. Aaaaay si era un machote. —Vos también, Oso, mirate las manos, las tenés mejor que yo” (100).

Las identidades de Virginia y el Oso están “desviadas” en este relato que pareciera regodearse en la extravagancia por cuanto se borran sus contornos nítidos y más allá de los nombres que los insertan en un género definido con atributos propios de lo masculino y lo femenino (la virginidad y lo osezno), sus cuerpos, sus deseos, sus prácticas sexuales y su trato comercial traicionan ese recto entendimiento: la travesti adopta una postura activa, no sólo como penetradora, sino también siendo una narradora y una prestidigitadora que arma un espectáculo fetichista para seducir y excitar a su pareja; ésta, por su parte, obtiene el goce solamente por vía anal y paga a su “hombre.”

Resulta interesante pensar en el valor de fetiche que adquieren las manos de Perón en el contexto del cuento tanto desde el sentido marxista como freudiano. En el primero, se trataría de una mercancía dotada de un valor propio que permite al Oso cobrar más por su

desempeño como amante; en el segundo, las manos funcionarían como un objeto erótico dotado de valor de uso por poseer “un poder sexual que puede competir, o eclipsar, el poder erótico del cuerpo humano” (Echavarren 23). Entre estos dos niveles, económico y sexual, se desliza el orden político devenido pura mitología en el sentido barthesiano: así como en *La Virgen Cabeza*, se alude a Evita en varios momentos, hasta que Cleo deviene una copia mí(s)tica de la “abanderada de los humildes,” aquí es el uso fetichista de la imagen de Perón, como instrumento de una relación S/M la que se interpone entre los protagonistas: el Oso azota con esas manos (que nunca sabemos si son las auténticas o una mera copia) a Virginia, quien de ese modo alcanza un segundo orgasmo.

Si bien encontramos a nivel temático elementos propios de lo *queer*, quedaría por revisar si se han “desterritorializado,” de algún modo, la lengua, la tradición y los géneros literarios, más allá de las escenas de fetichismo y sadomasoquismo. Pareciera, a simple vista, que en este nivel, el texto de Coelho se muestra sumamente conservador: un narrador que se pretende objetivo en el marco de una aparente adscripción al realismo, con focalización alternativa en cada uno de los personajes, una lengua literaria que aspira a un cierto registro poético: “Virginia y El Oso se miran comunicados por ese espacio exterior que en la ciudad es un corazón corrompido, habitado por insectos, palomas, padres y niños” (94); “El pulido de la voz grave cubre cualquier falencia originada en la deficiente técnica narrativa...” (96); una mirada distanciada que narra y describe sin interpretar, sin dar mayores explicaciones a todos los cabos que quedan sueltos en el texto; un desarrollo temporal sin alteraciones; las voces de los personajes en estilo directo sin alteraciones en su inserción, en fin, elementos clásicos dispuestos de manera tradicional.

Sin embargo, hay un resto, un efecto de contraste, que oficia como principio constructivo, entre esa voz narradora que se mantiene impávida, que narra en una lengua que no se excede ni se sale de los cauces de una

gramaticalidad correcta y la anécdota que se cuenta. Se podría decir que hay una “elegancia” en el estilo de ese narrador, un cierto preciosismo en su prosa que contrasta con los hechos que describe de manera minuciosa: las diferentes alternativas del encuentro sexual entre la mujer y su cliente travesti y, más que eso, es la naturalidad que el relato imprime a una situación que transgrede de manera flagrante los estereotipos asociados al deseo, lo que pone en primer plano y desoculta cualquier intención de fijar en parámetros “normales” y fijos, la identidad de los personajes.

Las formas del realismo en este relato que habla de “almitas burguesas” o de “pequeño teatro de comedias burgués” (94) cuando Virginia y El Oso cruzan tomados de la mano un parque en dirección al hotel, serían engañosas y quedarían desbordadas por las identidades fluidas de los dos protagonistas: así, por ejemplo, la presentación de El Oso, desde la perspectiva de Virginia, al inicio del relato, es la siguiente: “tiene una voz compleja y es un amante profesional e insumiso” (92). Aquí el lenguaje, en apariencia referencial, no transmite la “verdad” acerca de la identidad sino que esconde unas formas “queer” que se revelan un poco más adelante:

Ve a El Oso en la puerta del Club Italiano, con su engañoso maletín de oficinista, en tacos, pantalón de cuero y una musculosa que le exagera las tetas de por sí grandes pero perdidas en un torso ancho. (94)

Esta descripción desafía sin lugar a dudas la matriz de inteligibilidad genérico sexual para la cual tan bien servía un procedimiento realista clásico como el retrato: nada cuadra en esa figura; lo que anunciaba a un “profesional” en las lides eróticas, se define en tacos, tetas y maletín de oficinista, una figura desviada de lo que podría ser el estereotipo del amante masculino que se anunciaba bajo el nombre del “El Oso” y solamente anunciada de modo sutil mediante los adjetivos “compleja” e “insumiso.”

No se enmascara, entonces, esa disidencia sexo-genérica sino que se la expone en términos clásicos para mejor mostrar la dislocación entre la representación y su referente, entre un presunto lenguaje transparente y una realidad que no se deja aprehender ya en esas categorías.

3. El retorno del naturalismo: “Cinismo”

El cuento de Sergio Bizzio, “Cinismo” fue publicado en el volumen de cuentos *Chicos* en 2004¹⁴ y relata la visita de un matrimonio, Erika y Muhabid, y de su hijo adolescente a sus amigos Suli y Néstor Kraken, padres de Rocío también adolescente, quienes pasan sus vacaciones en Punta del Este. Lo que resulta más original es la aparición en primer plano de un personaje transexual o hermafrodita que es precisamente Rocío, cuya condición se va develando a lo largo del cuento de manera progresiva y que provoca la tensión dramática de los acontecimientos que se relatan. Este personaje, con su presencia, conmueve las categorías asociadas de sexo biológico, de género, de identidad de género, de expresión de género y de orientación sexual; la problemática concierne, por otra parte, a todos los personajes: a los padres de Rocío, pero también a su matrimonio amigo quienes se inquietan por la presunta homosexualidad de su hijo Álvaro.

Hay dos planos que se desarrollan en simultáneo y que opone el mundo de los adultos, todos profesionales de clase alta que hablan de temas importantes y se dedican a sus pasatiempos, mientras fuman marihuana y consumen alcohol, al mundo de los adolescentes quienes emprenden su propia búsqueda. La presencia de los adolescentes va cobrando cada vez mayor espacio y se recorta contra unos personajes adultos que poco a poco van sintiendo un malestar indefinible y desembocan en el final abrupto de esas vacaciones. A ese malestar, contribuyen, sin duda, los momentos en que padres y madres son

testigos de la sexualidad “anómala” de los adolescentes: Érika sorprende a su hijo Álvaro “masturbándose de pie, con la malla en las rodillas y un dedo metido en el culo. Lo único raro era el dedo en el culo.” (Bizzio 15). Más tarde, Kraken vio a los dos adolescentes perdiendo su virginidad: “Después de todo, ¿Qué tenía de inquietante que su hija hermafrodita y menor de edad le rompiera el culo al hijo de su invitado?” (21).

Me interesa detenerme en la voz narradora pues gran parte del efecto desfamiliarizante del cuento se deriva de este aspecto. El relato transcurre de manera lineal, con algunos *flashbacks* de parte de los personajes y podríamos decir, en términos generales, que tiene una factura “realista” en el sentido de adscripción a un sistema de representación particular que ubica la acción en espacio y tiempo, describe en el inicio a los personajes y les atribuye rasgos peculiares y guía al lector sin solución de continuidad hasta el final del relato. En este sentido, llama la atención el inicio del cuento donde en el primer párrafo el narrador presenta a los visitantes, Muhabid Jasan, su esposa Erika, y su hijo, Álvaro, con un excesivo afán clasificatorio en el que se mezcla la distancia irónica y el sarcasmo. Jasan es un tipo “interesante,” su esposa es una mujer “con inquietudes” y Álvaro “representa a una categoría especial: el sensible espontáneo” (7). Y luego continúa:

La gente con inquietudes y la gente interesante pueden mezclarse y confundirse; el sensible espontáneo es algo único, recortado. Tiene rasgos del tipo con inquietudes, pero nunca resulta interesante. Lo suyo más bien es repugnar. En un extremo está el genio, aquél capaz de convertirse en una industria de producir historia personal, y en algunos casos *obra*. El sensible espontáneo está en el extremo opuesto. (7)

Entramos de lleno con esta presentación en un mundo de categorías, tipos, clases que permiten describir a los personajes y encastrarlos bajo etiquetas tomadas no de una

taxonomía científica, psicológica o psicoanalítica, sino del mundo de la *doxa*. La ironía en el tono del narrador permite que acerquemos su perspectiva de la situación enunciada a lo que podría ser una parodia, pero deberíamos preguntarnos, entonces, qué se está parodiando. Una primera hipótesis, que debería ser demostrada con la lectura de otras partes del cuento, sería postular que lo parodiado es cierto discurso del naturalismo literario decimonónico, obsesionado por clasificar según protocolos médicos, psiquiátricos, criminológicos a sus personajes y permitir a partir de ello una explicación de las conductas y los conflictos representados (el simulador, el vicioso, el alcohólico, el genio, etc.). El narrador, en aquellos discursos, ostentaba con seguridad este saber científico y lo aplicaba a los casos clínicos que debía exponer y explicar en su etiología.

En “Cinismo” también se trata de un “caso” instalado en la anatomía de lx protagonista y que viene a desbaratar todos los sistemas clasificatorios que la sexología y las disciplinas que derivan su saber de la diferencia biológica, pueden erigir.¹⁵ El caso de Rocío se mueve entre lo monstruoso y lo *freak*, como aquellos personajes que desvelaban a los científicos del siglo XIX y eran fuente de atracción en las ferias y circos que deambulaban por las ciudades: el hombre elefante, la mujer barbuda, la mujer serpiente, etc. No resulta descabellado, entonces, definir el estilo narrativo como una parodia del naturalismo: aunque despojado de todo sostén científico, el afán clasificatorio, la racionalidad de una mirada distanciada que observa el mundo narrado como un experimento que se desarrolla ante su vista, no dejan de referir a un estilo literario que floreció en los momentos en que llegaba a su apogeo la incitación a los discursos que deberían hacerse cargo de los comportamientos sexuales de la sociedad, y fijar los límites de lo normal y aceptado (Foucault 1999).

Este afán por encasillar a los personajes es, precisamente, alterado al momento de presentar a Rocío; allí la taxonomía pareciera

fallar y nos alejamos de categorías “científicas” absolutas para pasar a una descripción estética, como si se tratara de un cuadro cubista:¹⁶

[Suly y Néstor Kraken t]enían una hija llamada Rocío, de 12 años, con un defecto físico general, muy perturbador si uno está sobrio cuando la mira: es hermosa por partes y horrible en su conjunto. Se diría que da la impresión de haber sido barajada más que concebida. Observarla es meterse de lleno en un vértigo aritmético, de dolorosas combinaciones. (8)

El “defecto físico,” el hermafroditismo, será recién desvelado promediando el cuento, y en una conjunción enunciativa, donde la categoría es tanto proferida por el narrador como por el padre de Rocío en discurso indirecto libre.

Llama la atención también, siguiendo esta lectura, un episodio que tiene como protagonista a Mujabid quien ha salido a pasear al bosque que rodea la casa de sus anfitriones y siente un cosquilleo en el cuello. Se trataba de

un bichito redondo, con ojos amarillos delineados en negro, un bichito obeso, inofensivo, atónito, que hacía pensar en lo inservible, en algo ajeno al ecosistema o por fuera de él. Mujabid notó que la naturaleza había provisto al insecto de una dura coraza roja para que tuviera al menos una chance de mantener a salvo su inutilidad. ¿Por qué era tan ignorante la naturaleza? (14)

¿Cómo se entiende este episodio que termina con Mujabid aplastando al bicho con su ojota? Creo que bien puede interpretarse como una puesta en discurso paródica de los principios del darwinismo y la supervivencia o extinción de las especies según su “utilidad.” La descripción pareciera acercar a Mujabid a un entomólogo que explora la naturaleza como el narrador explora el mundo social de sus personajes. De este modo, este episodio aislado figuraría como una *mise en abyme* y clave de lectura del registro paródico del cuento.

Lejos, entonces, de algún rasgo del travestismo lingüístico neobarroco con el que define Kulawik a las obras de su corpus. El afán clasificatorio, aún en su parodia, sitúa al narrador de este cuento en las antípodas del estilo de Severo Sarduy o de Osvaldo Lamborghini. Sin embargo, ese aspecto permite poner de relieve, precisamente por contraste, la indeterminación genérico-sexual de los dos personajes adolescentes: tanto Rocío como Álvaro, están intentando conocer sus deseos y logran en algún momento un espacio de intimidad para explorarlos por fuera de las presiones que los adultos no dejan de transmitir.¹⁷ En el primer y único encuentro sexual de los adolescentes, los roles se transgreden de modo radical y Rocío termina penetrando a su amigo. Todas las categorías que el mundo adulto y el narrador podrían utilizar para volver inteligibles a estos dos seres, dejan de ser válidas en este contexto, y las casillas taxonómicas quedan en suspenso.

4. Desvío y homenaje: *Los topos*

En *Los topos*, primera novela de Félix Bruzzone,¹⁸ publicada en 2008, confluyen dos temáticas que tienen su punto en común en el tema de la identidad: el narrador protagonista, que no tiene nombre, es hijo de padres desaparecidos y se ha criado con su abuela materna en Buenos Aires. Según ésta, su madre habría dado a luz en cautiverio a otro hijo: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo” (Bruzzone 11). La búsqueda de este hermano es el motor que pone en movimiento la trama de la novela, así como el misterio familiar que rodea la figura del padre, de quien poco sabe el protagonista pero que también es un desaparecido, poco apreciado por la familia de su madre. Esta historia, propia de la generación de hijos de militantes en busca de sus orígenes, de explicaciones sobre el destino de sus progenitores y de sus hermanos, se combina con otra que hace entrar de lleno la cuestión de género: el supuesto hermano del protagonista sería una travesti de nombre Maira,

que él conoce en la calle y con quien mantiene una relación durante algún tiempo y de quien termina totalmente enamorado.¹⁹ Maira desaparece al promediar la novela. En algún momento, se nos dice que ella es hija de desaparecidos, participa de la agrupación HIJOS y se dedica a matar torturadores²⁰ (60). A su vez Maira es una especie de “doble” del narrador pues ella también busca a su hermana melliza que habría nacido en cautiverio como ella, pero que habría sido entregada a un comisario.

La acción se desarrolla en Buenos Aires y sus alrededores y luego en Bariloche, donde el protagonista termina travestido él mismo, y conviviendo con un personaje siniestro, el Alemán, en el que confluyen los rasgos del represor/torturador con el asesino de travestis y en quien se deja entrever una figura paterna.

La identidad es la pregunta central de la novela y viene a condensar el doble significado que esa categoría tiene en el ámbito argentino en las últimas décadas: por un lado, la sustracción de la identidad individual y familiar provocada por la apropiación de hijos de presos y desaparecidos por parte de los represores durante la última dictadura cívico-militar; por la otra, un cuestionamiento a la identidad de género, estable y heterosexual, que ha aparecido ya en los otros relatos de esta serie. El personaje principal y narrador de *Los topos* va transformando su masculinidad inicial en una identidad “trans.” Al mudarse a Bariloche, se integra al ambiente travesti de la ciudad, aprende los secretos de su nueva condición de una tal Mica y comienza a prostituirse con el objetivo de vengarse del Alemán, quien habría asesinado a Maira, su medix hermanx.

La novela no transita por una historia de vida “ejemplar” que toma el legado de lucha de la generación militante de los padres. Por el contrario, el protagonista es bastante reactivo a incorporarse a la agrupación H.I.J.O.S., aunque no la cuestiona en ningún momento y recurre a ella para obtener información de Maira; por el contrario, es su novia Romina, que no es hija de desaparecidos, quien se compromete y milita en esta agrupación.²¹

Por otra parte, desde el punto de vista de la escritura, el relato en primera persona—una especie de picaresca (se narran las vicisitudes de un personaje joven que queda solo en la vida después de perder a sus padres y a sus abuelos²²)—se enmarca, a primera vista, en un modo “realista” de representación, “una de las poéticas centrales en la que se encuadran las ficciones que figuran la historia reciente” (Cobas Carral 33); pero poco a poco, la narración va tomando un ritmo cada vez más vertiginoso y la historia se “dispara” hacia rumbos delirantes e inverosímiles.

La ruptura no está a nivel del lenguaje—no hay transgresiones neobarrocas en los niveles semántico, sintáctico o morfológico—sino en las secuencias narrativas que no siguen ningún parámetro esperable pues se deja de lado la intención cognoscitiva que nos acercaría a la resolución de los enigmas que se fueron planteando a lo largo de la novela: esto es, no llegamos a saber ninguna “verdad” en cuanto a la existencia o no de ese/a hermano/a, la venganza hacia el supuesto asesino de Maira no se lleva a cabo y finalmente no podemos saber si el Alemán es o no el ex-represor que ha asesinado a Maira.

Podríamos arriesgar que *Los topos* es una parodia-homenaje a dos escritores argentinos que marcan, sin duda, a las nuevas generaciones: se trata de Copi, por un lado, y de César Aira por el otro.²³ Un homenaje que tendría su inscripción en el nombre de la travesti, M(aira), esa figura fantasmagórica que el protagonista intenta atrapar sin resultado y hace eco a aquellos relatos de uno y otro autor en los que la figura de la travesti o del transexual desestabiliza toda construcción de género realizada según los mandatos de la matriz heterosexual obligatoria y pone en evidencia la naturaleza performativa de los géneros.²⁴

La novela de Bruzzone “imita” la descabellada e inverosímil trama de las novelas de Copi y de Aira, su ritmo intenso y vertiginoso que desvía las expectativas de lectura a cada momento. No se trataría de una parodia del realismo (o del naturalismo como es el caso de Bizzio) sino de una transformación, en el

desarrollo mismo de la novela, de las formas verosímiles de un “relato de iniciación,” plena de referentes reales, en el que podríamos reconocer la “escritura del trauma” de una generación que vuelve sobre los orígenes que le fueron escamoteados.²⁵ Sin embargo, termina siendo una historia en la que lo “inverosímil” se adueña de toda la trama sin ejemplo cerrado, sin moraleja, sin despejar los enigmas planteados. Esto es precisamente lo que señala Martín Kohan, en el artículo mencionado, al describir cómo funciona el “realismo” en muchos cuentos y novelas del autor de *Los misterios de Rosario*:

Aira no revierte el realismo, ni mucho menos lo extrema; hace algo más complicado y más artero: primero lo convoca (las calles reales, los personajes reales, las situaciones reales) y luego lo obliga a suicidarse, con una copa de cicuta que colmó de inverosimilitud. La exaltación de sus desenlaces tiene que ver con la victoria celebrada de la irrealidad sin límites. (33-34)

La descripción de Kohan serviría exactamente para describir la técnica narrativa de Bruzzone, ese desborde de acciones que exceden el cauce de un realismo que se postuló en las primeras páginas del relato, donde el personaje vive con su abuela Lela, en un departamento situado en frente a la ESMA y carga con un pasado familiar atravesado por la trágica historia reciente.

Al igual que los personajes que habitan el corpus analizado por Kulawik, aquí la identidad del personaje principal se va diluyendo hasta que no queda nada de su “personalidad” originaria (¿había tal personalidad?), pero esa inestabilidad no necesita ser enmascarada en una técnica neobarroca, que apueste por la exageración, la deformación o el uso rebuscado del lenguaje. El lenguaje se mantiene idéntico a sí mismo y los cambios ocurren a nivel de la diégesis: es aquí donde los enigmas quedan abiertos, donde la moraleja se disuelve, donde la “picaresca” se diluye y solamente queda la representación pura. He aquí el “escándalo” de *Los topos*: la presunta escritura

del trauma de una víctima del terrorismo de Estado, se desvía con irreverencia hacia horizontes insospechados y tiende puentes con un registro inverosímil que hace estallar la referencialidad testimonial en la ficción, por un lado, y hacia una problematización de la identidad sexo-genérica que no había sido nunca entrelazada con el trauma de la tortura y la desaparición, por el otro. En este sentido, el pasado de terrorismo de Estado y la violencia institucional parecieran perpetuarse en el entramado social del presente con torturadores, asesinos y travestis que desaparecen.

5. Del enmascaramiento a la revelación paródica

Estos cuatro ejemplos permiten iniciar una reflexión acerca de ciertos modos de representación trans en la narrativa argentina reciente anclados en la referencialidad, pero desviados de los parámetros del realismo tradicional por vías diversas. Estas formas vendrían a transformar, no tanto el lenguaje literario que se mantiene dentro de un registro “comunicacional” directo, a diferencia de lo que ocurre con las obras analizadas por Kulawik en las que ese lenguaje se vuelve denso y opaco, sino que ese desvío se produce sobre los modos y los géneros que habitualmente sirvieron para dar cuenta de la realidad, ahora con una distancia crítica e irónica. El enmascaramiento se transforma así en revelación y es acompañada por las derivas paródicas de estas formas narrativas que bien podríamos llamar “realismo queer”: los rasgos generales atribuidos a este adjetivo inglés, como lo extraño, lo torcido, lo que se desvía de la norma, se aplicarían entonces a la representación de sujetos trans.

En un artículo de 1995, Fabián Iriarte se preguntaba acerca de las posibles especificidades del “discurso gay”; según el autor, “la política del closet” habría llevado a codificar el lenguaje, a crear neologismos, a reutilizar con distancia irónica los materiales de cultura masiva (*bricolage*) que serían propios de los modos gay de escribir y leer. Ahora bien,

hay una observación allí que podría servir para reflexionar sobre el devenir histórico de las formas de representación de lo trans desde una supuesta escritura “neobarroca” a las formas de lo que llamamos “realismo queer”: el discurso gay, en narrativa y en poesía, señala Iriarte

empieza, en general, con un maquillaje, una codificación, una extrañificación muy marcados, y paulatinamente—*de acuerdo con progresos y procesos sociales*—va conquistando el derecho a usar de los procedimientos propios del realismo formal: personajes con nombres y situaciones realistas, ubicados en tiempo contemporáneo—no utópicos—y en un lugar que puede ser la casa de al lado del lector. (213, énfasis nuestro)

Así como Iriarte habla de una verdadera “escritura travestida” para referirse a las formas iniciales del discurso gay, podríamos pensar que lo mismo ha ocurrido con los modos de expresión de las subjetividades trans: aquellas dos formas básicas de representación, enmascaramiento y revelación, remitirían a contextos que se han ido modificando a raíz de una militancia intensa de los colectivos lgttbq que han permitido la visibilidad, la adquisición de derechos civiles y el reconocimiento jurídico de nuevos sujetos.²⁶

Parecería, entonces, que no existe una escritura singular para representar la disidencia genérico-sexual, sino que por el contrario, sus manifestaciones, múltiples, se inscriben en tradiciones poéticas diversas que no pueden ser abarcadas por una sola categoría, sea esta neobarroco, *camp*, androginia, travestismo lingüístico, o cualquier otra, y que a su vez van siendo utilizadas por los escritores estratégicamente en cada coyuntura particular.

Notas

¹ Son diez textos los analizados y corresponden a cuatro autores: de Severo Sarduy: *De dónde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Colibrí*

(1984); de Osvaldo Lamborghini: *El fiord* (1969) y *Sobregondí retrocede* (1973); de Diamela Eltit: *Lumpérica* (1983) y *El cuarto mundo* (1988); y de la brasileña Hilda Hilst: *Qadós* (1973), *A obscena senhora D* (1982) y la colección de relatos *Rútilo nada* (1993). El arco temporal abarcado por el corpus cubre unos veinticinco años y según Kulawik esta cartografía narrativa “ilustra la existencia de una especie de ‘arco neobarroco-neovanguardista’” (76) que se podría entender como una red de conexiones intertextuales entre cuatro núcleos literarios y culturales de Latinoamérica a los cuales pertenecen los autores seleccionados.

² A lo largo de este trabajo entiendo la “identidad” en términos de Stuart Hall (1996) como un concepto no esencialista sino estratégico y posicional, como una construcción, un proceso nunca terminado:

identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. (4)

³ Como sostiene María Teresa Gramuglio, el realismo literario moderno

más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos, aspira a alcanzar una representación *verosímil* a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social. (22-23, énfasis nuestro)

La intención básica de verosimilitud en el marco de un esquema racional lógico-causal iría acompañada de una intención cognoscitiva, crítica y, para los casos que nos ocupan, también paródica, de los protocolos y presupuestos propios del realismo.

⁴ Podemos citar los volúmenes de cuentos y relatos de Naty Menstrual: *Continuadísimo* (2008) y *Batido de trolo* (2012); *Relatos en cancalón* (2011) y *Poemario Trans Pirado* (2011) de Susy Shock; los cuentos “Ojo de pez” (2007) de Oliverio Coelho; “Cinismo” de Sergio Bizzio (2004); la crónica *La constitución travesti* (2009)

de Sebastián Duarte; las novelas *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara, *Kryptonita* (2011), de Leonardo Oyola; *Soy lo que quieras llamarme* (2012) de Gabriel Dalla Torre, entre otros.

⁵ Utilizo aquí el término “trans” para referirme a personas que atraviesan de alguna manera categorías sexuales o de género, en las cuales incluyo también a los intersexuales (o intersex): entendiéndolo por tales, aquellas personas que nacen con cuerpos que varían respecto de los promedios corporales masculino o femenino, tanto desde lo anatómico visible, como en la configuración cromosómica o gonádica (cfr. Cabral en cuya presentación al volumen colectivo *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano* hace una clara exposición de la problemática en el marco de los derechos sexuales).

⁶ Opto por tomar el concepto *queer*, tal como lo entiende David Halperin: un sujeto *queer* sería aquel que escapa a la definición de una identidad sexual y de género proveniente del heterocentrismo normativo. Lo *queer*

no demarca una positividad sino una posición enfrentada a lo normativo, la cual no está restringida a lesbianas y gays, sino que está disponible para cualquiera que esté o se sienta marginado a causa de sus prácticas sexuales. Desde la posición excéntrica del sujeto *queer*, se puede imaginar una diversidad de posibilidades para reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de conocimiento, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de constitución de sí y prácticas de comunidad—es decir, para reestructurar las relaciones entre el poder, la verdad y el deseo. (2007: 83-84)

⁷ Sería interesante poner en serie esta novela con otra que toma este cronotopo, publicada unos años antes. Me refiero a *La villa* de César Aira (2001). En esta novela, la villa pareciera aquello que no se puede franquear y tampoco representar: se la rodea, se la ve desde afuera, desde la mirada de los habitantes de clase media de los barrios circundantes o desde la ley (la jueza) o las fuerzas de seguridad (la policía). El único que sale de la dinámica económica que une la villa con la ciudad (servicio doméstico, tráfico de

drogas, prostitución, pastores evangélicos, etc.) es Maxi, uno de los protagonistas, adolescente de clase media, dotado de una fuerza física descomunal, que ayuda a los cartoneros a tirar los carros hasta la entrada del asentamiento, como gesto de solidaridad pura. Allí donde se detiene Aira, irrumpe Cabezón Cámara para llegar al centro de la villa y de sus habitantes.

⁸ Carlos Gamerro (2010) señala dos maneras de ser barroco: la escritura barroca que se manifiesta principalmente a nivel de la frase (11) y la ficción barroca que se plasma a nivel de los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial en donde se intercambian o se pliegan distintos planos ficción/verdad, cuadro/modelo; copia/original; reflejo/objeto; sueño/vigilia; obra/autor; signo/referente, etc. (18). La novela de Cabezón Cámara no sería ni una escritura barroca ni una ficción barroca.

⁹ Hablo de “voz” porque se trata de grabaciones que Cleo realiza para competir con la narración de su pareja. Esto nos hace pensar en otros tantos “testimonios ficcionales” en los que la voz de la otredad aparece mediatizada por el registro tecnológico, por ejemplo, en *Monte de Venus* (1976) o en la picaresca de *El vampiro de la Colonia Roma* (1979).

¹⁰ ¡Oh limitada jornada, / oh frágil naturaleza! / Hoy is born la tierna flor / y hoy mismo her way termina; / todo a la muerte se enfila (103).

¹¹ Otro rasgo a tener en cuenta es el conflicto por dotar de legitimidad a una voz que se daría el permiso de “representar” al subalterno, conflicto con una larga tradición en las letras nacionales, instalado ya de manera inequívoca en la literatura gauchesca (al respecto cfr. Maristany 2016).

¹² Entre estos chiches se encuentran:

el caño de un metegol con la cabecita de una muñeca antigua y calva clavada en un extremo, el brazo de un enano de jardín para arañarle la espalda, y el esperpéntico sacarcorchos vaginal que enchufado a 100-240 V succiona, según El Oso, migrañas femeninas (97)

toda una galería de instrumentos marcadamente bizarros de fabricación casera.

¹³ En el año 1987, la tumba del ex presidente argentino fue profanada y sus manos fueron cercenadas y robadas. Por ellas se pidió un rescate que no se concretó. Nunca se pudo esclarecer este hecho, las manos no aparecieron y la investigación judicial quedó en la nada.

¹⁴ El cuento sirvió como punto de partida para la película que realizó la por entonces pareja de Bizzio, Lucía Puenzo *XXY* (2007) y que tuvo una gran repercusión entre la crítica y el público.

¹⁵ El sistema sexo/género ha sido desafiado pues la “ciencia” no ha intervenido a tiempo en lo que Beatriz Preciado denomina la segunda mesa de operaciones, para “normalizar” una genitalidad imprecisa, ambigua mediante la mutilación o la reconstrucción de los órganos correspondientes (Cfr. Preciado 2011).

¹⁶ Debo esta descripción a Laurence Mullyaly:

La monstruosidad se plasma en la no correspondencia, en la desarmonía entre las partes, resaltando una composición caótica cuyo origen mitológico azaroso viene sugerido por el hecho de que la criatura parece haber sido barajada. (2011: 5)

¹⁷ Sabemos desde el principio del cuento que Mujabid está muy preocupado por la sexualidad de su hijo, pues sospecha que Álvaro es gay.

¹⁸ Había publicado antes la colección de cuentos 76 (Tamarisco 2007), y relatos en antologías: “Barrefondo” (*En celo*, 2007); “Sueño con medusas” (*Buenos Aires/Escala* 1:1, 2008).

¹⁹ Elsa Drucaroff ubica a la novela de Bruzzone en una de las modalidades para hablar del trauma de la dictadura: “Muertos que viven entre los vivos: la serie “dos, pero uno muerto,” y señala dieciséis obras de la nueva narrativa argentina (NNA) donde aparece esta estructura narrativa en la que la pareja de personajes se caracteriza porque ambos son coetáneos: hermanos, amigos, semejantes. Cfr. Elsa Drucaroff, “El trauma del pasado reciente” (2011: 304-08).

²⁰ “Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio”: esta organización de derechos humanos fue fundada en 1995 y se propuso luchar contra la impunidad, restituir la identidad de los familiares desaparecidos y apropiados, y reivindicar la lucha de sus padres y madres en el marco de los movimientos revolucionarios de los años 70.

²¹ Ella y Maira, la travesti, participan de los escraches que regularmente llevaba adelante la agrupación para denunciar a los represores que habían sido beneficiados con las leyes de punto final y de obediencia debida. Esta es una referencia que aparece en varios de los cuentos de Bruzzone: novias o amigos del narrador, que no son hijas de desaparecidos, militan con una convicción inusitada en esta agrupación, y tratan de convencer al personaje de

integrarse a la agrupación HIJOS. Cfr. “Sueño con medusas” y “Fumar abajo del agua.”

²² En realidad, es una picaresca invertida, pues a lo largo del relato el protagonista va perdiendo todo lo que tiene: su familia, su trabajo, su casa, sus documentos de identidad, hasta llegar, promediando el relato a ser un linyera que duerme en la calle y recoge comida de los tachos de basura.

²³ Sabemos que Aira, por otra parte, es uno de los artífices del reconocimiento de Copi en el panorama de la crítica argentina de los años 90, momento en que dicta sus célebres conferencias sobre el autor de *La guerra de las mariconas*, y su poética está en directa relación con la de aquel.

²⁴ El protagonista, al perseguir a Maira, construye una fantasía paranoide que tiene un parecido notable con las peripecias que relata Copi en no pocos de sus relatos:

Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo. Las travestis eran, en realidad, la forma encontrada por los complotados—una inabarcable organización-medusa clandestina—para tentar y descubrir homosexuales tibios—poco visibles—y bisexuales como yo, catalogarlos, localizarlos y, una vez dadas las condiciones, coronar su plan con una razzia despiadada cuyo fin era eliminar a todos los putos del planeta. (Bruzzone 45)

²⁵ Dominick LaCapra (2005) diferencia entre escribir el trauma y escribir acerca del trauma: la primera modalidad, para la cual la ficción brindaría un magnífico espacio, más apto que la historiografía, implica una elaboración mediante la cual se analiza y se “da voz” al pasado, se recuperan experiencias traumáticas, sucesos límites y sus efectos sintomáticos (191-92).

²⁶ Me refiero a la aprobación de las leyes de Matrimonio Igualitario (2010) y de Identidad de Género (2012) que permite a los sujetos trans modificar sus documentos de identidad de acuerdo con el género “autopercebido.”

Obras citadas

Aira, César. *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*. Beatriz Viterbo, 1999.
— . *La villa*. Emecé, 2001.
Bizzio, Sergio. “Cinismo.” *Chicos*. Interzona, 2004, pp. 7-34.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Mondadori, 2008.
Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, 2001.
— . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.”* Paidós, 2002.
Cabezón Cámara, Gabriela. *La Virgen Cabeza*. Eterna Cadencia, 2009.
Cabral, Mauro, editor. *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Anarrés Editorial, 2009.
Cobas Carral, Andrea. “Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez.” *Olivar*, vol. 14, no. 20, 2013, pp. 23-45.
Coelho, Oliverio. “Ojo de pez.” *En celo*, selección de Diego Grillo Trubba. Mondadori, 2007, pp. 91-101.
Correas, Carlos. *Los reportajes de Félix Chaneón*. Celtia, 1984.
Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
Donoso, José. *El lugar sin límites*. 1966. Seix Barral, 1985.
Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
Echavarren, Roberto. *Arte andrógino*. Colihue, 1998.
Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1999.
Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia, 2010.
Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina.” *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6. Emecé Editores, 2002, pp. 15-38.
Hall, Stuart. “Introduction: Who Needs ‘Identity?’” *Questions of Cultural Identity*. Editado por Stuart Hall y Paul Du Gay. Sage Publications, 1996, pp. 1-17.
Halperin, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. El cuenco de plata, 2007.
Iriarte, Fabián. “‘Un pezuello tornado mujer:’ el discurso gay.” *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 4, no. 4/5, 1995, pp. 201-15.
Kohan, Martín. “Significación actual del realismo críptico.” *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 12, diciembre 2005, pp. 24-35.
Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Iberoamericana/ Vervuert, 2009.

- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.
- Lauretis, Teresa de. "La tecnología del género." Traducido por Ana M. Bach y Margarita Roulet. *Mora. Revista del Area Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, no. 2, noviembre 1996, pp. 6-34.
- Maristany, José. "Usos de la voz subalterna: lesbianas y travestis en dos novelas argentinas." *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 45, no. 1, mayo 2016, pp. 116-29.
- Mullaly, Laurence. "La reescritura filmica de la intersexualidad en XXY de Lucía Puenzo." Conferencia dictada en el Instituto Superior del Profesorado "J. V. González," 11 de mayo 2011, Buenos Aires.
- Preciado, Beatriz. "'Money Makes Sex' o la industrialización de los sexos." *Manifiesto contra-sexual*. Anagrama, 2011, pp. 112-34.
- Roffé, Reina. *Monte de venus*. Corregidor, 1976.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la Colonia Roma*. Grijalbo, 1979.