

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 1

**ARTES, DEMOCRACIA
Y DERECHOS HUMANOS**



EJE 1: ARTES, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS; 1.3: PERSPECTIVA DE GÉNERO, ARTIVISMOS Y

DIVERSIDADES: POÉTICAS POLÍTICAS EN LAS ARTES

Lo monstruoso y el *camp*: la representación perturbadora del cuerpo travesti en la novela *Plástico cruel*, de José Sbarra

Hernán Costa (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Según consigna Foucault (2010), el monstruo, desde la Edad Media, en la tradición jurídica y científica, es producto de la mezcla del reino animal con el reino humano. Esa mixtura de dos especies también es la mixtura de dos sexos y de diversas formas, que transgreden los límites naturales. Omar Calabrese (1994) retoma la idea de “lo monstruoso” como aquello que sobrepasa los límites y linda con la desmesura. Pero, además, hace hincapié en el valor negativo del monstruo, dada su excedencia espiritual y el estar asociado a lo deforme y a lo disfórico. Es así que se constituye un monstruo moderno, que desestabiliza el orden establecido, debido a su cruce hacia el umbral de lo ominoso y lo abyecto. Desde el siglo XIX, esto toma encarnadura en la figura del homosexual, enmarcado en su descenso del estatuto del ser social y relegado a una zona gris, de paria de los márgenes. Sin embargo, es a través de la estética *camp*, como manifestación del discurso *queer*, que tal estatuto de monstruo se resignifica e invierte su connotación negativa, para enrolarse en la reivindicación política de su instancia opresiva.

Tomando como corpus la novela *Plástico cruel*, de José Sbarra, se analizará de qué manera se representa al cuerpo travesti como encarnación de un monstruo político, que asume su

rol disruptivo. Por otro lado, se cotejará cómo se articulan los recursos temáticos, retóricos y enunciativos en función de dicha representación. Por último, se dará cuenta de los lazos que establece la novela, con un discurso reivindicativo, en pos de generar un constructo que, a través de la estética *camp*, revaloriza y resignifica la subjetividad de estos cuerpos, inscriptos en la disidencia sexual.

Palabras clave: Monstruo; Disidente; *Camp*; Travesti; Abyección.

Introducción

Un cuerpo que rebasa los límites de su configuración normativa y no acepta la regla establecida entra en una zona de riesgo y menoscabo. Por lo tanto, una sociedad que se aviene a conductas prefijadas aparta a todo aquello que le resulta amenazante. Es así que esos cuerpos, que se desmarcan de la “hegemonía de una matriz heterosexista” (Lozano, 2015, p. 25), quedan excluidos del contrato social.

Por otro lado, para el discurso dominante, los cuerpos deben respetar un orden, que responde a una asignación de patrones culturales. Estos delimitan su uso a prácticas hegemónicas y beatificadas por la higiene social y sus credos vinculantes. Por lo tanto, para sus defensores, el desorden de los mismos significa redefinir una región de caos e inquietud cultural. En este ámbito, de pureza y peligro, los “tabúes sociales instauran y preservan los límites del cuerpo” (Butler, 2002, p. 258). Es así que esta nueva concepción de la geografía humana, en términos de Foucault, apela a una heterotopía¹⁶ de la disfuncionalidad, la cual

¹⁶ La heterotopía, como la define Michael Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (2010), sería un espacio diferente, de impugnación, un lugar heteróclito, como el espejo, el cementerio o el prostíbulo, donde uno es otro, ritualizando escisiones; en síntesis: las heterotopías conformarían contraespacios, lugares que están fuera de todos los lugares.

encara nuevas acciones performativas, que resaltan el valor del cuerpo como un texto independiente. Es por ello que estos cuerpos operan en contraposición a la noción de naturaleza humana, ya que borran la “ecuación naturaleza = heterosexualidad” (Preciado, 2011, p. 17).

El cuerpo travesti, según lo define Severo Sarduy (1987), es hipertélico, y acotarlo a una simple manifestación cosmética para acentuar su afeminamiento es ingenuo. Sarduy, además, sostiene que “sería cómodo —o cándido— reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer” (p. 91). Es así que su metamorfosis excede los límites para encarnarse en lo que Marlene Wayar (2021) define como “una apuesta al deseo de ser y hacer caso al propio deseo” (p. 30).

Por otro lado, dada su singularidad y su capacidad de mutación, el cuerpo travesti desafía la norma de lo humano, como señala Gabriel Giorgi (2014). Y es en esta oscilación entre lo humano y lo monstruoso que se entabla una lucha política, jurídica y epistémica, para afirmar la potencia de variación de estos cuerpos, que atenta contra la prédica de la eugenesia social.

Plástico cruel es una novela que narra el vínculo asimétrico entre Bombón, una travesti, y Axel, su amor chongo, un joven de 17 años tosco, criado entre chanchos. Axel, a su vez, está enamorado de una mujer *cis*, con cuerpo hegemónico, llamada Linda. Es así que se conforma un triángulo de pasión, desencuentro y soledad. Bombón, a través de su “diario”, es quien introduce la historia, al explicar los pormenores de su relación con Axel. Si bien la novela tiene una estructura narrativa fragmentaria, adolece de un narrador exterior a la diégesis. Al principio es a través de la voz de Bombón que podemos inmiscuirnos en el resto de los estatutos de personajes, es decir, cómo accionan y cómo se relacionan entre sí. Por otro lado, los monólogos de Bombón se intercalan con partes dialogadas y con pasajes líricos, que se titulan “señales de tránsito”.

Para este trabajo se seguirá la deriva de Bombón, no solo por ser uno de los personajes principales de esta historia, sino como encarnación de un monstruo político que se hace eco de su estatuto marginal al autodenominarse travesti, poeta y puta. Por eso, a través de su interrelación con los otros, Bombón, en términos de Marlene Wayar (2021), se piensa por fuera de la norma y, se reinventa “rompiendo toda relación con una condena a partir de la genitalidad” (p. 45). Por último, se dará cuenta de qué manera la estética *camp* se hace eco de un discurso reivindicativo, el cual desactiva una perspectiva conmisericordante hacia la travesti como una mutación errante y exonerada de su propia autoestima. Es por eso que se desacredita la visión patologizante de estos cuerpos disidentes que se encarnan como centro de protesta y ponen en cuestión el control de los dispositivos de poder.

UN CUERPO DISCORDANTE

Aunque el cuerpo de Bombón posee los atributos suficientes para atraer a Axel, su ser travesti la deshumaniza a la mirada de los otros. Los primeros diálogos entre Axel y Linda dan cuenta de que Bombón porta una mácula entre las piernas que la desacredita, la desmerece y la ralea como un ser anormal, en términos de Foucault (2010), “es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (p. 68). De modo que su devenir travesti en la novela es un correlato enunciativo entre el monstruo y su mácula. Bombón se inserta en una realidad que la relega a la situación de paria de los márgenes, cuyos amigos exóticos, y tan al borde como ella, dan sustento a la configuración de un mundo sórdido y descentrado. En este contexto, la estética *camp*, y su amor por lo no natural y el artificio, vehiculiza lo abyecto, es decir, aquello que es expulsado por el sistema social. Esta instancia de desvalorización del otro se configura a través de una serie de connotaciones negativas hacia esos seres discordantes, la cual se despliega a lo largo de la novela, como en el siguiente diálogo entre Axel y Linda:

—¿Qué clase de chica es Bombón?

- Es la clase de chica que puede ser un chico.*
- ¿Es lesbiana?*
- No, es travesti.*
- ¿Está operada?*
- Tiene tetas, buenas tetas.*
- Pero... ¿abajo?*
- Tiene huevos.*
- ¿Te acostaste con Bombón?*
- Me chupó la pija un par de veces.*
- ¿Por qué lo decís todo de la peor manera posible? (Sbarra, 2021, p. 24).*

Sin embargo, para determinar cómo se configura este estatuto de lo abyecto y lo desplazado en una sociedad es necesario distinguir la relación de dominio que se entabla entre aquellos cuerpos que plantean su disidencia sexual y aquellos otros que establecen una jerarquía de poder y amparo.

Dentro de este sistema de control binario, los cuerpos disidentes se reconocen a simple vista, se miden, descifran signos y comportamientos que les son propios, pero a su vez son objetos de burla y sojuzgamiento de la mirada panóptica de una sociedad ávida del control sobre el otro.

La configuración del homosexual masculino, a fines del siglo XIX, como un ser díscolo y pasible de punibilidad, recae por libre asociación en la figura de Oscar Wilde. Su escarnio y condena en la cárcel de Reading es un modelo que recalca hondo en un imaginario apto para el prejuicio y la sanción al diferente. Para Guy Hocquenghem (2009), “la sociedad capitalista fabrica lo homosexual como produce lo proletario, suscitando a cada momento su propio límite. La homosexualidad es una fabricación del mundo normal” (p. 23). Esto da pie a toda una casuística que sienta jurisprudencia para deshumanizar al homosexual, quitarle estatuto de persona y asimilarlo con la aberración y lo abyecto. Es así que esta dimensión ontológica

del paria social ligará a todo aquello que no se ajuste a la concepción heteronormativa a un estado de indefensión y apto para el escarnio público.

Como contrapartida, una poética que se inscribe en la disidencia sexual toma una postura crítica frente a los discursos que agravan a los cuerpos y que habilitan su menoscabo, al recurrir a términos injuriosos. Una manera es resignificar esos términos, a través de estrategias enunciativas que ponen en jaque aquellas convenciones sociales permisivas al insulto y, además, ponen de relieve una postura reivindicativa.

DEVENIR MONSTRUOSO

Un monstruo es un ser intimidante, un algo o cosa que, más allá de sus características humanoides, desestabiliza el orden, por la espectacularidad de su forma o por su estatuto de rareza. En su texto *La era neobarroca*, Omar Calabrese (1994) afirma:

Si reflexionamos en la etimología misma del nombre “monstruo”, encontraremos dos significados de fondo. Primero la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (monstrum). Segundo: la misteriosidad causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (monitum). Todos los grandes prototipos de monstruo, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos (p. 107).

Pero ¿cuándo comienza a manifestarse un ser monstruoso? ¿Cómo se produce ese paso entre la estabilidad y lo inestable? Al ser el cuerpo social, a través de la normatividad imperante, quien define el grado de variación corporal entre lo que se considera lo natural, lo humano y lo monstruoso, también determina cuál es el umbral que separa a uno de otro.

Es así que el monstruo se configura con coordenadas en las que la otredad, lo prohibido y lo condenable son vectores importantes a tener en cuenta.

Por otro lado, Michael Foucault (2010) define al monstruo humano como “aquello que combina lo imposible y lo prohibido” (p. 61). Esta forma, al exceder sus límites naturales, no solo genera el rechazo de su contexto social, sino que se ubica en una zona de infracción a la ley. De alguna manera, se constituye un modelo ontológico que hace del disidente sexual una figura peligrosa y desestabilizadora del orden social.

En *Plástico cruel* se define al ser travesti como algo impropio a lo natural, no solo se destaca a Bombón como un otro singular, sino como un cuerpo disruptivo, pasible de cierta condena social dado su desajuste con la naturaleza humana. Uno de los primeros diálogos entre Bombón y Axel da cuenta de la impresión de este último al conocerla:

—*Todo hay que entenderlo al revés: sos un hombre, pero sos una mujer, y los insultos son pruebas de cariño.*

—*Me gustan los chicos que aprenden rápido. Mis amigos me llaman Bombón.*

—*¿Bombón?*

—*Sí, es una cosa que se come. Voy a presentarte a mis amigos.*

—*¿Son todos como vos?*

—*Sí, son todos poetas.*

—*Me refiero a sí...*

—*Hombres y mujeres normales... podría decirse así. Bueno, ¿somos amigos o no?*

—*Pero amigos, nada más (Sbarra, 2021, p. 70).*

Bombón desafía los modelos dominantes de lo agradable a la percepción. Por otro lado, su cuerpo, inscripto fuera de la norma, es una amenaza para la reproducción. Además, su discurso no se identifica con el estatuto de paria social, asume su ser monstruo desplazado, abyecto, como un objeto caído y arrojado a un mundo marginal, como se percibe en el siguiente párrafo:

No volveré a creer en el amor. Quizás exista el amor, pero no para mí. Soy un monstruo. No soy un monstruo. Esta noche pasará (Sbarra, 2021, p. 92).

Y es en ese umbral entre el animal y lo humano donde su cuerpo reproduce el ser atravesado por dispositivos que lo segregan. Al igual que otros cuerpos, como el de Micheline en *La Tour de la Défense*, el de Copi (2011), o el de Molina, en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, el cuerpo de Bombón subvierte el orden, y es expulsado hacia una errancia, hacia el no lugar del monstruo. En palabras de Gabriel Giorgi (2004):

Por esa cualidad excepcional el monstruo existe en una relación estrecha con fronteras territoriales: se hace visible en los confines, puesto que siempre viene de “otro lugar”, de un territorio desconocido y exterior. Su cuerpo, en su anomalía, despliega una frontera sobre la que se trazan en continuidad los límites de lo humano, de lo inteligible y de “lo común” y lo compartido: límites culturales, políticos y sexuales (p. 49).

En definitiva, la espectacularidad de Bombón delimita una frontera, una alteridad que inquieta y que incita a un resguardo del otro como primera impresión, ante la singularidad de un monstruo político, “con otros sentidos potenciales de la sexualidad” (Giorgi, 2014, p. 247).

CAMP, UNA MENTIRA QUE CUENTA LA VERDAD

Susan Sontag (1964), en sus *Notas sobre el camp*, despliega una serie de definiciones a modo de glosario estético, entre las cuales se muestra al *camp* como una sensibilidad huidiza, cuya esencia es el amor a lo no natural, a la exageración y al artificio. También destaca una concepción del mundo en términos de estilo epiceno, una sensibilidad que enaltece el gusto por lo inadecuado, por el ser impropio de las cosas, por su propia androginia y su afán por el artificio.

La estética *camp* demuestra una mirada socarrona y especular de la esencia de lo femenino, a través del “énfasis exagerado de acciones y gestos” (Meyer, 1994, p. 65). Además, hace una deconstrucción de ciertos discursos dominantes, por medio de una inversión del

sentido de aquellos patrones de patologización de las minorías sexuales y sus conductas fuera del orden.

Los cuerpos travestidos se hacen visibles a través de un nuevo estatuto de fuerza contestataria, que no se repliega ante la norma, manteniendo con relación al cuerpo social “un guiño de inquietante extrañeza, de relativa exterioridad” (Perlongher, 2008, p. 45). Es así que el *camp* es político y de impronta homosexual. Además, la mujer, hiperbolizada en diva de Hollywood o de ópera de Puccini, se transforma en el objeto de veneración y representación. Esta estrategia discursiva, lejos de apelar a la autoconmiseración, se erige como un acto reivindicatorio del individuo inadecuado y su cuerpo charolado.

Siguiendo la línea de acción reivindicatoria y en relación con lo *camp*, José Amícola (2000) señala que “la provocación *camp* lanza la condición *folle* a la arena como una caracterización que, aunque presuntamente negativa, termina significando la alabanza del perfil que parece denigrar” (p. 64). Esto es algo que está muy presente en las poéticas de Copi y Perlongher, sobre todo en los títulos de sus trabajos, como el texto dramático *L’Homosexuel ou la Difficulté des’Exprimer* (Copi, 2014), o el artículo “Nena, llevate un saquito” (Perlongher, 2008).

Y es así que estos cuerpos disidentes, al contraponerse a la norma, desafían los modos para hacerse visibles y ponen en jaque al binarismo genérico. Dan cuenta de esto las declaraciones de la poeta y *performer* trans Sussy Shock, transcritas por Gabriel Giorgi (2014), “Reivindico mi derecho a ser un monstruo” (p. 242).

En *Plástico cruel* conviven el melodrama y el absurdo como géneros absorbidos y degradados por un mundo desesperanzado, en donde lo *outsider* es la regla. El sentimentalismo idílico y desbordante de Bombón contrasta con el sinsentido vacuo de Linda Morris y su familia disfuncional. Por otro lado, Bombón pone de manifiesto, en su

decir, la diferencia entre el acto performático de hacerse mujer y la realidad fisiológica como polo opuesto.

De alguna manera pone de manifiesto el no identificarse con una mujer *cis*, quedando explícita una diferenciación en materia de género, como se evidencia en el siguiente soliloquio:

Cada vez que la plastificada desaparece, Axel me llama para drogarnos juntos. Nuestros encuentros terminan invariablemente con él, de pie, fumando un cigarrillo y yo, arrodillada, chupándole la pija. ¿Qué haría una verdadera mujer en mi lugar? Lo ignoro (Sbarra, 2021, p. 116).

Severo Sarduy, en uno de sus *Ensayos generales sobre el barroco*, resalta al travestismo por su carácter performático y por su capacidad subversiva de poner en marcha la reivindicación social. Las décadas del sesenta y del setenta son el caldo de cultivo para la cultura *camp*, al surgir como ícono emblemático la figura de la *drag queen*¹⁷.

Es así que la subversión *camp* se instala en las poéticas disidentes y contestatarias de la posdictadura argentina, como una manifestación del deseo homosexual, relegado por años a la sombra de los baños públicos y la calle.

UN CUERPO EN DISPUTA

Judith Butler (2002), en su texto *Cuerpos que importan*, señala que la teatralización de la indignación, frente a la inoperancia de las autoridades políticas en relación con el sida, se configura como “una alegoría en la recontextualización de lo *queer*” (p. 327). Sin embargo, la acción teatral, dentro de la política *queer*, tiene como paradigma del acto reivindicativo la

¹⁷ Término anglosajón más cercano al transformismo que a la travesti. *Drag queen* o *drag-queen* es el término utilizado para describir a un hombre que se viste y actúa como una mujer de rasgos exagerados, con una intención cómica, dramática o satírica.

gesta de Stonewall¹⁸, en junio de 1969. Allí surgen dos de las máximas figuras históricas del activismo LGTBQ+, que son Marsha P. Johnson y Sylvia Rivera¹⁹.

Si bien en *Plástico cruel* no hay una marca temporal de década, es a través de los diálogos de los personajes que se puede inferir en un período de posdictadura argentina como marco contextual. Es así que Bombón se muestra como una travesti y trabajadora sexual que se maneja con libertad y sin miedo por las calles de la ciudad. Si bien ella no se asume como activista ni está enrolada en ningún movimiento político, en cada uno de sus actos constitutivos se puede inferir una actitud reivindicativa de género, en especial frente a Linda Morris.

Por otro lado, Linda Morris, apodada *Plástico cruel* por Axel, no solo se configura como antagonista, ya que le disputa a Bombón el amor de Axel, sino que además está en las antípodas ideológicas y discursivas de ella. Ambas encarnan dos modelos contrapuestos de la representación de la identidad de género. Por un lado, Linda se asume como mujer *cis*, con todas sus prerrogativas y privilegios frente a la norma imperante y, por otro, Bombón asume su identidad travesti entre los márgenes, sin dejarse avasallar por la otra. Un ejemplo de ello se observa en el siguiente diálogo entre ambas:

—*Nadie tiene deseos equilibrados: o deseás someter o deseás ser sometida.*

—*Pero vos sos un auténtico revolucionario, porque desafiaste el tabú supremo de tus padres.*

—*Primero, Linda, hablame en femenino. Y segundo: no soy ninguna revolucionaria. Yo quería librarme de mis padres para atarme a un hombre que, además de protección, me diera placer.*

—*Pero desafiaste el tabú.*

—*Yo no desafié un carajo. Me vestí de mujer y el revuelo se armó solo* (Sbarra, 2021, p. 94).

¹⁸ La Revuelta de Stonewall consistió en una serie de manifestaciones espontáneas en protesta contra una redada policial que tuvo lugar en la madrugada del 28 de junio de 1969 en el pub conocido como Stonewall Inn, ubicado en el barrio neoyorquino de Greenwich Village.

¹⁹ Dos activistas icónicas del movimiento de liberación homosexual, del colectivo LGTBQ+.

Además, si uno se retrotrae a la primera escena de la novela, que transcurre en la Estación Central, Bombón está atenta a cualquier ataque verbal contra cualquier acto discriminatorio, como en su primer diálogo con Axel:

—*No me gustan los maricas.*

—*¿Dónde viste un marica con tetas, bebé?... Soy un travesti* (Sbarra, 2021, p. 9).

Butler, cuando aborda la deriva del término *queer* desde sus comienzos, señala que este opera como una práctica lingüística cuyo fin es avergonzar y humillar mediante el insulto a aquel sujeto que se muestra “raro”, afeminado o ligado al ser homosexual. Es así que, mediante la repetición continua de una acción performativa, esta prédica se difunde a lo largo de la historia, hacia aquellos que perturban una forma social. Por lo tanto, a través de los actos reivindicativos, se desvía o tuerce el uso de *queer* hacia una postura resistente al discurso hegemónico. “Marica” o “puto” son el equivalente español del término y su uso se encarna en el decir excluyente y patologizante del discurso hegemónico popular, tanto en el argot futbolero como en la protesta política. Es así que el término “puto” descarga su impronta soez en un ser execrable y pasible de todo insulto. Sin embargo, artistas de la talla de Copi (2015), en *La guerre des pédés*, o Batato Barea, en el espectáculo *La soledad del puto* (1990, citado en S/a, 2009), harán una reinversión semántica de dicho término, para desacreditar su significación negativa. Esto mismo se verifica en casi toda la poética de Sbarra, y especialmente en *Plástico cruel*, ya que Bombón se hace eco de un lenguaje intimidatorio al definirse como poeta y puta, travesti anárquica y feliz cuando le gritan vulgaridades.

Sin embargo, su cuerpo, como el de todos aquellos seres que desestabilizan la heteronormatividad, es pasible de la sanción social y el escarnio. Por lo tanto, su eventual exterminio sería un límite de la realidad a una representación no admisible para la percepción media. Además, dado su estatuto de peligro, la eliminación de estos cuerpos disidentes se presenta como una solución higiénica posible, como afirma Giorgi:

La homosexualidad proporcionó a la literatura argentina producida a partir de mediados de los 60 figuraciones de cuerpos alrededor de los cuales se replican retóricas, ideas, discursos en torno al exterminio, como si el cuerpo homosexual fuese una caja de resonancia de esos lenguajes —al mismo tiempo públicos y censurados, impersonales y llenos de autoridad— de la limpieza social y de la solución final (2004, p. 11).

Es así que Bombón asume su disparidad social a través de un cuerpo político, una representación a contramano de toda regla coercitiva y punitiva. En ese territorio liminal ese cuerpo se planta con la certeza que da el asumir su transformación como elección de vida, más allá del desafío que ello implica. Ella, junto con sus amigos, La Malco, Frula y Trespá, conforman una pléyade de seres discontinuos que da el sustento ominoso a un relato mordaz. Este ser a contramano de la norma conlleva a un ámbito en donde proliferan los significantes del desborde sexual, la transgresión y lo abyecto, que son el resultado de un manifiesto que fuga hacia el universo de los márgenes.

CONCLUSIONES

Bombón hace de su propia errancia no solo una forma de vida, sino un sustento de su impronta artística. A través de su autonominación como poeta y puta, se reactiva un manifiesto que jaquea a una normativa que se impone como prescriptiva de la consolidación del bien público y las buenas costumbres. *Plástico cruel* es un texto que se inscribe en la estética *camp*, en la que otros artistas como Copi, Puig o Perlongher, en décadas anteriores, han desarrollado para exhumar un lenguaje de culto cuyo código secreto la comunidad LGBTIQ+ atesora como bien propio e inescrutable.

Ella encarna a una especie de poeta maldita que se hace cargo de su estado de excepción, debido a su transgresión a la norma. Sin embargo, es en su cuerpo en donde se inscribe una disimetría que la excluye de la correspondencia amorosa de Axel. Es así que su única chance

de entrar en un juego erótico con su amado es convirtiéndose en un objeto de uso y descarga sexual, sin lugar para la autoconmiseración.

Por lo tanto, la representación de un cuerpo travesti perturba desde su propia encarnación de lo disidente, dado su carácter subversivo a toda norma regulativa. Es así que su singularidad puede rebasar el límite de lo admisible a una mirada escrutadora que se erige como guardiana de la norma. Esta mirada disciplinaria y sancionadora construye su discurso en torno a la reproducción biológica y a la higiene social. De ahí que estos cuerpos, en los cuales se entrelazan la cosmética y el devenir urbano, adquieren el estatus de enfermos, contra natura y contaminantes.

Es, por eso, que *Plástico cruel* se pone en consonancia con aquellos textos que exaltan la figura de la travesti como polo disidente y protagonista de la escritura. Por ello, se resalta su visibilidad a través de una pose de feminidad exacerbada, que vehiculiza lo obsceno y expone su sexualidad desafiante como campo de batalla del género. Además, al enmarcarse en la estética *camp*, apela a un modo procaz que dialoga intertextualmente con otras poéticas bastardas. Pero también, a través de la máquina discursiva de la contorsión de estos textos, emerge el contradiscurso que subvierte al canon literario. Al desarticular los viejos enunciados, se desacreditan sus postulados y se implantan nuevas capas de significación. Por lo tanto, se consolida una estrategia discursiva que rescata lo revulsivo, lo irrisorio y lo inadecuado, que imprime un sello disidente como matriz contraventora del devenir homosexual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós.

Amícola, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Trad.: Ana Giordano. Cátedra.

Copi (2011). *Copi. Teatro 1, El día de una soñadora, La torre de la Defensa, La Noche de madame Lucienne, Una visita Inoportuna*, 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Copi (2014). *Copi. Teatro 3, Eva Perón, El homosexual o la dificultad de expresarse y Las cuatro gemelas*. 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Copi (2015). *Copi. La guerra de las mariconas*. 1° ed. El Cuenco de Plata / extraterritorial.

Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Trad.: Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2010b). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad.: Víctor Golstein. Nueva Visión.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina*. Beatriz Viterbo.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia.

- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. Melusina.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Biblos.
- Meyer, M. (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. Routledge.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992*, 1.ª edición. Colihue.
- Preciado, P. (2011). *Manifiesto Contrasexual*. Trad.: Julio Díaz y Carolina Meloni. Anagrama.
- Puig, M. (1999). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.
- S/a. (2009). Un espacio para jugar en serio. Sección *Home*. *Clarín*.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Sbarra, J. (2021). *Plástico cruel*. Dagas del Sur.
- Sontag, S. (1964) [2012]. Notas sobre lo camp. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Wayar, M. (2021). *Furia travesti. Diccionario de la T a la T*. Paidós.