



Autoficción y subjetividades sexo-genéricas: César Aira y Copi

Autofiction and sex-gender subjectivities: César Aira and Copi

Ulla Szaszak¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Buenos Aires
ullaszszak@gmail.com

Resumen: Las dos autoficciones que abordamos en este trabajo, la novela *Cómo me hice monja* (1993), de César Aira, y los cuentos de *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984), de Copi, conjugan la inclusión del nombre propio autoral dentro de la ficción con la escenificación de identidades sexo-genéricas que introducen grietas en el sistema sexo-género (Rubin “El tráfico” 97). Estos usos del nombre propio de autor dentro de la ficción trazan, según nuestra hipótesis, tres tipos de “compromisos” —entendidos como formas de adhesión o de implicación—, con algo distinto de ellos: un “compromiso de subversión ontológica” o de “ficciónrealidad” (invirtiendo la fórmula de Ludmer), un “compromiso social” y/o un “compromiso existencial”. Se trata, en cada caso, de algún grado de implicación con el aspecto ontológico-literario, con el Otro o con el Yo. Asimismo, dichos compromisos suponen ciertos efectos sobre los modos de concebir el aspecto sexual y genérico de las identidades textuales.

Palabras clave: Autoficción — Nombre propio — Identidades sexo-genéricas — César Aira — Copi

Abstract: The two autofictional texts that we address in this work, the novel *Cómo me hice monja* (1993), by César Aira, and the stories of *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984), by Copi, combine the inclusion of the author's own name within the fiction with the staging of sex-gender identities that introduce cracks in the sex-gender system (Rubin “El tráfico” 97). These uses of the author's own name within fiction trace, according to our hypothesis, three types of “commitments” —understood as forms of adherence or involvement—, with something different from them: a “commitment to ontological subversion” or “fiction-reality” (inverting Ludmer's formula), a “social commitment” and/or an “existential commitment”. This implies, in each case, some degree of involvement with the ontological-literary aspect, with the Other or with the Self. Likewise, these commitments suppose certain effects on the ways of conceiving the sexual and generic aspect of textual identities.

Key Words: Autofiction — Proper Name — Sex-gender identities — César Aira — Copi

¹ Ulla Szaszak es Licenciada y profesora en Letras (UBA), Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y Magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Actualmente se encuentra terminando su tesis doctoral en Literatura (UBA) con una beca CONICET. Se ha desempeñado como docente en el nivel medio, en posgrado y también en talleres de escritura creativa.

1. Introducción

Son los años '80 y '90, la posmodernidad de cuño *global* da vueltas por las esquinas. El sujeto universal —hegemónico, masculino, heterosexual y blanco— viene perdiendo terreno vertiginosamente desde los '60; como el ángel de la historia de Benjamin, mira, desencajado, cómo las placas tectónicas de la esfera de la subjetividad se remueven. Los nuevos emergentes subjetivos, no reductibles a lo Uno, se fragmentan en subgrupos, se hacen más visibles, se multiplican (Arfuch *Problemáticas* 23). Entre estas sensibilidades e identidades, la renovada entrada de las identidades sexo-genéricas al campo de visión social, con sus prácticas de hacerse y rehacerse (Butler *El género*), sus múltiples formas de plasticidad y sus potenciales dislocaciones del sistema sexo-género (Rubin “El tráfico” 97), constituye un fenómeno nada depreciable. Para la literatura argentina, latinoamericana y mundial, cada vez más interconectadas, esto no es, por supuesto, ningún secreto. Por el contrario, el espacio textual con frecuencia escenifica y modela estas transfiguraciones subjetivas que tienen lugar en el espacio social —tanto las identidades sociales, políticas, étnicas, de género, como las potenciales e imaginarias— como una de las materias primas literarias ineludibles de los tiempos que corren. Sin embargo, no todo, como es previsible, es color de rosas. Según Paul Preciado, estas subjetividades múltiples son “tuteladas”, y luego reapropiadas por el actual “biocapitalismo postindustrial “farmacopornográfico” (Preciado *Testo* 33). Sayak Valencia coincide en que “para el neoliberalismo actual la producción de subjetividad capitalística es tan rentable como los hidrocarburos” (*El transfeminismo* 32). En paralelo a este fenómeno de producción y reproducción de subjetividades múltiples (culturales, políticas, étnicas, de género, religiosas, etc.), en las que los actos de sujeción y de resistencia configuran un anverso y un reverso finamente urdidos entre sí, la naturaleza del discurso como tal también empieza a ponerse sobre la mesa. Una de las posibilidades que esta revisión

entraña es el desdibujamiento de los límites rígidos que la crítica literaria del siglo XX de cuño formalista-estructuralista había trazado entre la literatura y otras configuraciones de lenguaje; de modo tal que dichos “puntos aduaneros de frontera” se tensan, o bien pugnan por una disolución.

Entre las modulaciones que adopta dicha posibilidad, una particularmente estimulante y sintomática es el concepto de “realidadficción”,² propuesto por Josefina Ludmer para describir la matriz de algunas expresiones textuales en torno a los 2000. Si bien es un fenómeno posterior al período considerado, puede extrapolarse, parcialmente, a partir de ciertos vínculos posibles con la autoficción. De hecho, en las últimas décadas aparece fortalecido en el campo cultural el polo de atracción referencial, biográfico y “real”. Es decir, dentro del deseo social (y literario) hay cierta “compulsión de realidad” (Arfuch *El espacio* 21) y la inclinación a consumir *vidas* “ajenas y reales” (Sibilia *La intimidad* 41), lo cual se conecta, a su vez, con las prolíficas “escrituras del yo”. Se trata de la intensificación contemporánea de las narrativas biográficas, en términos de Leonor Arfuch, Nora Catelli y Paula Sibilia, en las cuales es posible vislumbrar, en ocasiones, ciertas estrategias de resistencia del yo moderno, frágil y tambaleante que teme su propia disolución. El caso que a nosotros nos compete aquí es el de las formas discursivas híbridas, complejas e indecibles que, al tirar abajo los muros, presentan formas de continuidad y contigüidad de lo “real” y lo ficcional. Me refiero, sobre todo, a la autoficción.

2. La autoficción como zona de trabajo

Las dos autoficciones que abordamos en este trabajo, *Cómo me hice monja* (1993), de César Aira, y algunos cuentos de *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984), de Copi, conjugan la inclusión del nombre propio autoral dentro

² Desde nuestro punto de vista, este concepto es preferible frente a su categoría más polémica y contendida de “literaturas postautónomas”.

de la ficción con la escenificación de identidades sexo-genéricas que introducen grietas en el sistema sexo-género (Rubin “El tráfico” 97) y dislocaciones al sistema androcéntrico (Moreno “Bases” 1). Si la autoficción, siguiendo la definición más restringida de Philippe Lejeune, Jacques Lecarme y Serge Doubrovsky, consiste en la identidad nominal (ostensible o implícita) entre la figura autoral y el personaje, es posible verificar en estos textos que se produce, en efecto, un *contrabando* de los nombres, en principio, autorales propios y ajenos, hacia el interior de la ficción, los cuales abandonan la frontera de los textos —área por excelencia de la función-autor, según Foucault (Qué es 21)— y se instalan en el corazón ficcional para desestabilizarlo. En esta doble operación se mudan, en principio, los protocolos de legibilidad ficción-realidad a partir del gesto paródico de querer hacer tambalear la Literatura como esfera autónoma y la Vida como aquello que queda por fuera. De esta manera, la ficción incorpora elementos de lo “real” y los intersecta en el relato para volver mudable y ambiguo el régimen de legibilidad; y, sobre todo, mostrar el carácter permeable de los “bordes” entre discursos o experiencias. En este sentido, habría una suerte de metalepsis, descrita por Gérard Genette como un pasaje o “tránsito” entre la zona liminar que hay entre dos mundos: el diegético y el extradiegético (Genette *Figuras* 291); pero habría que introducir una breve torsión para pensarla como una metalepsis *excedida*, esto es, que se extralimita e interactúa incluso con el afuera textual. Se trataría, entonces, de un dispositivo textual controlado que, invirtiendo el orden del concepto ludmeriano podríamos llamar de “ficciónrealidad”. Este consiste en el trayecto observable que traza una flecha desde el espacio “interior”, del universo diegético, hacia la exterioridad radical, una especie de *far west* constituido tanto por el espacio biográfico-factual, como por la zona fronteriza, más asequible del texto (el espacio de la función-autor).

En segundo lugar, y junto con estas consecuencias de lo que llamamos un “compromiso de subversión ontológica” de la literatura, o “ficciónrealidad”, la inclusión dentro del texto del nombre autoral adopta, en virtud de su estatuto social y jurídico (Bourdieu *Razones*; Foucault *Qué es*)³, otros “compromisos”, en estos casos, “sociales” y “existenciales” (con el Otro y con el Yo), en el marco de cuyas adhesiones o implicaciones las formas de modulación identitarias sexo-genéricas “propias” del yo autoficticio (referenciales o imaginarias) y las de los demás personajes no quedarían, al menos en principio, indemnes. De este modo, se trata de ver cómo la inclusión de un elemento a primera vista heterogéneo como es el nombre autoral interactúa productivamente con los otros yoes contruidos a partir de elusión de la norma del sistema sexo-género (y consigo mismo). Como señala Philippe Lejeune, la inclusión de un nombre “real” —o mejor, autoral— en la ficción “tiene una especie de fuerza magnética; comunica a todo lo que toca un aura de verdad” (Lejeune *El pacto* 188-189). Y este “aura” se funda, desde mi punto de vista, en la estrechez de la relación con el *referente*. Es decir, el carácter prioritario en un nombre propio es su fuerza referencial, su contacto relativamente más “directo” con aquello a lo que nombra, antes que los rasgos contingentes (o denotativo-referenciales) a él asociados (ser *tal* persona, con *tal* trabajo y *tal* personalidad, por ejemplo, características que pueden, sin lugar a dudas, modificarse). Es decir, el ancla referencial que supone el nombre autoral, cargado de rasgos y valencias, no podría concebirse como un mero capricho o juego inconsecuente, más allá de cuáles sean las intenciones autorales de su uso en cada caso. Al usar los autores *sus propios nombres*, ¿no se produce, necesariamente, algún tipo de efecto disruptor que ubica el texto en el campo potencial de las sugerencias

³ En su cualidad jurídico-civil, el nombre propio autoral es, como Pierre Bourdieu, instituyente (crea una entidad de orden inexistente hasta ese momento, en este caso, un autor); y, al igual que el nombre social común, permite una totalización y estabilización (Bourdieu *Razones* 78-79) de la identidad.

(secretas o a voces) en torno al sí mismo autoral, a sus adhesiones, a sus implicaciones con algo distinto de sí?

Según la hipótesis desarrollada en mi investigación doctoral en curso, en la autoficción el uso del nombre de autor establece ciertos “compromisos” con algo distinto de él, por medio de su fuerza referencial que lo vincula con el portador —la función-autor en el margen del texto o el afuera biográfico—, en virtud de su carácter de signo legal-social. Estos se encuentran englobados bajo las categorías de “compromiso de subversión ontológica” o de “ficción realidad” (invirtiendo la fórmula de Ludmer), “compromiso con una práctica o un campo de saber”, “compromiso social” y “compromiso existencial”. De estas, ya hemos desarrollado la primera, y en el marco de este trabajo, sumaremos las últimas dos, en tanto las encontramos en Copi y en Aira. Siguiendo la pragmática de John Austin (*Cómo hacer*) es posible argumentar que el acto de “dar el nombre” autoral, más allá de que pueda albergar sentidos denotativo-referenciales ajenos a la persona autora e incluso imaginarios, es un decisivo acto de autoimplicación.

El “compromiso social”, siguiendo la disposición identificada por Laura Scarano a propósito de la poesía del español Blas de Otero, es entendido aquí como cierto vínculo que busca trazarse con algún tipo de plano de la experiencia (política, étnica, de clase, de género etc.), de modo de establecer algún tipo de implicación, que nada tiene que ver con la defensa “abierta” de causas (necesariamente), ni de la corrección política. Más bien, el nombre autoral se carga, por intermedio de su ingreso en el texto, de una valencia que supone una inscripción social-referencial dentro de un territorio simbólico en disputa, para marcar algún tipo de adhesión indirecta, sugerida o explícita, en términos de una contigüidad del nombre con algo externo a sí que no pasa inadvertida. Por su parte, el “compromiso existencial” se relaciona, en los tiempos contemporáneos, con “la fragilidad del propio yo” (Sibilia *La intimidad* 252) que vive la presión de la obsolescencia, lo cual lo

lleva a la “búsqueda de la plenitud de la presencia —cuerpo, rostro, voz—, como resguardo inequívoco de la existencia, de la mítica singularidad del yo” (Arfuch *El espacio* 61). Sin embargo, este resguardo “existencial” no se relaciona necesariamente con su reflejo en un yo biográfico-referencial, de hecho, el autor puede inventarse una identidad completamente nueva, no obstante lo cual el nombre propio autoral inscribe, incluso de forma fantasmática-imaginaria, ese yo existencial dentro del texto. De esta modalidad participan todas las formas de autoficción inventariadas por Vincent Colonna: la autoficción biográfica, la especular, la intrusiva y también la fantástica. De modo que este tipo de compromiso recorre todo el arco desde el aspecto imaginario y el *deseo* de identidad —del cual no están excluidas las modulaciones narcisistas o megalómanas—, hasta la identificación biográfica. Se trata de abonar, entonces, a una desarticulación de la idea de que la autoficción es un “juego no serio” que está exento de implicaciones teóricas e ideológicas y que se reduce a un mero exhibicionismo pasatista del yo.

2.1. *Cómo me hice monja* y “los giros de un sujeto sin límites”

En el caso de la novela *Cómo me hice monja*, de César Aira, es posible decir que participa, de forma paradójica y contraintuitiva, de ese gusto por “lo real” que modela la sociedad actual, incluso cuando Aira es uno de los exponentes que presentan, tal como afirma Sandra Contreras, una “ética de la invención” (*Las vueltas* 30). Como señalamos, la autoficción participa, en alguna medida, del fenómeno de confusión o de amalgama entre lo real-ficcional. Tal como ocurre en otros textos del autor, en la página cuarenta (esto es, bien entrada la novela) descubrimos que el nombre de la niña de seis años que oficia como protagonista no es otro que “César Aira”. El primario efecto burlón o de inadecuación genérica que tiene lugar se funda no sólo en el abandono por parte de dicho nombre de la zona limítrofe del texto, reino

de la función-autor foucaultiana, sino sobre todo en que las certezas de género se desanclan y se producen movimientos o espejos identitarios “invisibles”, como trataremos en otro apartado. La inclusión del nombre “César Aira” presenta una subversión ontológica de la literatura como esfera autónoma, porque desclasifica los modos de ser de la ficción y los vuelve contiguos con ciertas potencias supuestamente “heterogéneas” provenientes abiertamente del espectro de la referencialidad y lo “real”; lo cual tiene efectos sobre la identidad de la protagonista de la novela.

Laura Scarano señala que la inclusión de un nombre autoral dentro de la literatura establece un vínculo entre la construcción de la figura de escritor y su correlato empírico, cuya aparición “sellaría un pacto supuestamente autobiográfico sin anular el pacto ficcional” (“Poesía” 221). Sin embargo, en la autoficción esto no siempre es así. Aquí, de hecho, el pacto de identidad biográfico está roto, o al menos, *dislocado*. El factor “real” viene a horadar la ficción y vuelve mudable el régimen de legibilidad. Esta “inadecuación referencial” lúdica y total, fundada en la tardía pretensión de referencialidad que ocurre con la implantación del nombre “César Aira”, se origina en el hecho de que se trata de una “autoficción fantástica”, tal como la conceptualiza Vincent Colonna. Es decir, como una transfiguración no verosímil de la identidad del escritor/a dentro de la historia ficticia: “el doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que *nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor*” (“Cuatro propuestas” 85)⁴. Sin embargo, me permito disentir con esta última parte de la cita puesto que, si, como Lejeune señala, el nombre autoral (como cualquier nombre jurídico-civil) tiene una “fuerza magnética”, su inclusión irradia, necesariamente, sobre el exterior textual. Esto no quiere decir que dicha relación tenga, de manera forzosa, un tenor biográfico o referencial; sino que

⁴ El subrayado es propio.

la presencia del nombre “César Aira” invoca un campo activo y sensible de sugerencias y ecos externos, de forma directa e indirecta, que invita al juego de plegamientos y lejanías con la identidad de Aira como figura autoral. Además, en esta novela hay otras marcas topográficas y nominales que incitan las asociaciones recíprocas: el nombre del poeta Arturo (“Arturito”) Carrera, personaje que es amigo de la niña, y de su localidad de origen, Coronel Pringles, sólo por poner algunos ejemplos.

De este modo, se puede postular una serie de “compromisos” que sin dudas adopta el nombre “César Aira” y que lo alejan de la mera simulación o trampa jocosa e inconsecuente. En primer lugar, está el compromiso ya mencionado respecto de una “subversión ontológica” de la literatura o de “ficción realidad” —o lo que a partir de Genette llamamos una “metalepsis excedida”—, la cual permite desarticular las supuestas costuras que actuarían de *límite* según una concepción autónoma de la literatura; a pesar de que el objeto literario airiano tiende, *a priori*, a pensarse como “pura invención”. Cabe resaltar que no adhiero a la posibilidad de la ficción como agente de hiper-absorción de cualquier elemento flotante, puesto que el nombre autoral, en su cualidad referencial concreta y su aspecto jurídico-legal, es un reducto necesario de “lo real” y, en parte, inasimilable. No queda neutralizado, a pesar de que a veces sea la intención, al cambiar de “medio”. De hecho, si en algo se reflejan la niña César Aira y el autor es en el gusto por las fabulaciones, los juegos, los simulacros, las mentiras y las historias, tal como aparece tematizado en la primera persona narrativa de la niña y en la praxis escrituraria. La niña Aira posee una imaginación desbordante que por momentos entra, según ella, en interferencia con la “realidad”. Por ejemplo, cuando decide mentirle a su médico como *modus operandi* estándar, narra: “en ese punto la ficción se confundía con la realidad, mi simulacro se hacía

real, *teñía* todas mis mentiras de verdad” (Aira *Cómo me hice* 41).⁵ A partir de esta atmósfera de indeterminación que surge de una *praxis* (“mentir hasta volver algo verdad”), de un espacio intermedio entre el ámbito ficcional y el extra-ficcional en que prima la “confusión”, el “simulacro” y la acción de “teñir” algo de otra cosa, se puede observar que la mecánica del juego diegético de la niña está homologada a la mecánica del texto como dispositivo y –por las características genéricas de este texto– a la del yo auto ficticio “César Aira”, que ocupa, indiscutidamente, el primer plano. El nombre propio autoral parece el caballo de Troya con el que se parodia la autonomía del campo literario que la propia práctica escrituraria de Aira parece, la mayoría de las veces, ensalzar. Por otro lado, esa parodia que surge de entremezclar los campos vitales y artísticos de manera consciente, favorecida por la capacidad de fabulación y de invención de juegos continuos por parte de la niña César Aira, se exacerba, en clave de sarcasmo, hacia el final. Es precisamente el juego de perseguir y ocultarse de su madre al salir ambas a hacer mandados –actuar “como si” fuera una detective privada– lo que termina llevándola a la muerte. La viuda del heladero la encuentra, por fin, sola, y la arroja dentro de un tambor de helado de frutilla. El simulacro puede ser, entonces, *peligroso* y la subversión de los órdenes pagarse con la muerte.

Además de este compromiso con la subversión ontológica, se puede postular un tipo de “compromiso existencial” que se extrae del uso del nombre en esta novela. Aquel está dado no *necesariamente* por un gesto de la identificación con la niña (aunque se trate de una posibilidad); pero seguro con una ética de la posibilidad identitaria: el despliegue de las ilimitadas subjetividades que un yo puede encarnar, al menos, en términos simbólicos. La niña postula su “falta de personalidad” en contraposición a la de “Arturito Carrera”, amigo de la protagonista en la ficción y amigo del autor en el plano

⁵ Los subrayados son propios.

biográfico. Y, al reflexionar sobre la posición que adopta frente a su amigo, señala: “es como si me hubiera puesto una máscara, para salvaguardar detrás de ella *los giros de un sujeto sin límites*” (Aira *Cómo me hice* 46).⁶ La idea de “los giros de un sujeto sin límites” es precisamente lo que esta niña “invisible” y “niña-masa” (*Cómo me hice* 45) tiene la potestad de poner en marcha. Puede devenir cualquier subjetividad que elija: escondida en la cárcel durante la visita a su padre, dice: “Yo era el ángel. Eso no podía asombrarme” (*Cómo me hice* 70). También se transforma, de forma metafórica, en una radio: “pues bien: mi memoria se confunde con la radio. O mejor dicho: yo soy la radio (...) No el aparato, el mecanismo, sino lo que salió de ella, la emisión, el continuo, lo que se transmitía siempre” (Aira *Cómo me hice* 73-74). De esta forma se pone en evidencia que aquellos “giros de un sujeto sin límites” suponen una potencia infinita de subjetivación que tanto la niña como Aira-autor llevan al paroxismo. Si el tiempo contemporáneo lleva muchas veces, tal como plantean Arfuch y Sibilia, a la necesidad de visibilidad subjetiva éxtima y radical producto de un yo tambaleante que ha perdido sus usuales puntos de anclaje, qué mejor opción —parecen decir estos dos— que montar un aleph subjetivo (“puedo ser cualquier sujeto”). Ahora bien, no parece haber ningún “compromiso social” posible en relación con la identidad trans de la niña protagonista en tanto, como veremos en el próximo apartado dedicado a la novela, esta se encuentra despolitizada.

2.2. *Virginia Woolf ataca de nuevo (1984), de Copi, y la autoficción*

Copi fue el nombre autoral de Raúl Damonte Botana, recibido a manos de su abuela, la escritora feminista y anarquista Salvadora Medina Onrubia (1894-1972), como condensación lingüística de su apodo, “copito de nieve”, en referencia a su blancura. Copi fue también, como es sabido, uno de los

⁶ El subrayado es propio.

precursores de Aira; y su circulación nominal dentro de los textos emparenta, sin dudas, a este último con él. El libro de cuentos *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984) delinea un proyecto auto ficticio *total*. En el primer cuento, “¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!”, aparece el personaje secundario “Copi”, un dibujante de caricaturas de la revista *Hara-kiri*. Esta característica de oficio tiene ciertos ecos en circunstancias biográficas del autor: Copi trabajó en una revista de idéntico nombre y ejerció esa misma profesión. El libro plantea todo un arco desde su presencia nominal como personaje secundario en el primer cuento hasta llegar al último, “Virginia Woolf ataca de nuevo”. Si bien en este último, el protagonista queda innominado, no dejan de ser llamativos los crecientes paralelismos al nivel de la trama entre el Copi-autor y el escritor-personaje. De hecho, el conflicto del protagonista-escritor radica en no poder escribir el séptimo y último relato para su libro; el cual encarna, a su vez, el séptimo cuento del volumen siendo leído por lxs lectores. De modo que hay un gesto metatextual (la ficción “reflexiona” sobre la ficción, en el sentido de que ficcionaliza sus condiciones materiales de producción), pero también hay un desborde hacia el afuera del discurso ficcional: una “ficción realidad”, tomando la fórmula adulterada de Ludmer, dada por la identificación entre el protagonista-escritor gay, que sufre frente a la página en blanco y el caricaturista con Copi-autor, cuyas caricaturas aparecen, en efecto, intercaladas entre los cuentos. Es decir, no se trata de que “lo real” prevalezca como régimen de legibilidad —aunque sí produce tambaleos—, sino que se instala cierto campo recíproco de sugerencias identitarias y de juegos entre un supuesto símil-referencial y la ficción que se instala entre los intersticios. En este último cuento, Copi se transfigura, asimismo, en “Virginia Woolf”. De modo que esta presencia discreta y espectral de “Copi” en el primer cuento encarnará una “corporalidad textual” más plena en el último, aunque ya sin el nombre, o bien, adoptando metonímicamente el de “Virginia Woolf”.

La literatura de Copi, incluso en la vertiente hiper-ficcional, surrealista, absurda y metatextual, tiene allí y aquí, elementos de lo “real” que, más allá del gesto metaléptico, exhibe las costuras de la idea del texto-pecera autocontenido. No sólo el antropónimo funciona de este modo. Copi colaboró con una revista llamada *Hara-kiri*, la misma en la que trabajan Ninu-Nip, el protagonista de “¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!”, y el propio alter-ego de Copi. Es, precisamente, ese aparente elemento de “lo real”-referencial lo que conceptualmente le otorga su golpe de efecto al cuento: ante la imposibilidad de Ninu-Nip de recrear la revista francesa *Hara-kiri* en su Japón natal — empresa que concibe como ridícula— y ante el temor de que sus colegas lo humillen frente al emperador, decide, antes que aceptar su galardón como “Príncipe Universal de la Poesía Nipona”, hacerse él mismo un harakiri. La palabra-nombre-signo de la realidad oficia como el artefacto privilegiado de la ficción. De este modo, se concibe esta falsa separación entre “lo real” y “lo ficcional”, que aparecen íntimamente modulados.

Ahora bien, una diferencia en términos de las modulaciones genéricas respecto del caso de Aira es que ya no se trata de una “autoficción fantástica”, sino de una “autoficción especular”. Vincent Colonna señala que esta última se caracteriza por la presencia, no necesariamente central, de un reflejo, ángulo o silueta del autor dentro del libro: “una imagen del escritor inserto en un universo ficticio, como si el orden de las cosas se hubiera invertido” (“Cuatro propuestas” 103-104). Esta autoficción especular de la que Copi hace participar a sus personajes se relaciona con dos compromisos —el primero de los cuales parecía ausente en dicha novela de Aira—: un compromiso “social” y otro “existencial”.

En relación con el “compromiso social”, si el nombre autoral (social y jurídico) tiene, como argüimos, una estrecha relación con su referente, y de su uso se desprende, asimismo, cierta *inscripción social*, es posible afirmar que su empleo dentro del texto ficticio no es inconsecuente. Desde mi punto

de vista, la primera colocación del personaje “Copi” en una periferia textual, como un “reflejo” del autor, parece tener un objetivo bastante específico: ubicar en primer plano al protagonista, Ninu-Nip, que es un dibujante travesti. En este primer cuento se dice:

Los dibujantes de inspiración semítica, como Wolinski y Copi, decidieron acostar o sentar a sus personajes, *para dejar más espacio a los bocadillos*; eliminaron los decorados de fondo y los sustituyeron por dos trazos de tinta, que sugerían un campo de margaritas, un tapiz o un teléfono (Copi Virginia 9).

Es decir, el nombre “Copi”, testigo de pocas palabras, *hace espacio*, en sentido literal, para estos personajes que ponen en cuestión el sistema androcéntrico (Moreno “Bases” 1) y suponen una forma de vida *queer* y minoritaria con la que poblarán, por su parte, todo el libro de cuentos. Pero en este caso particular, “acuesta” o “sienta” a sus personajes de caricatura para que Ninu-Nip, el rotulista, pueda asignar y dibujar los textos de cada tira; esto es, para que pueda inscribir “su” relato en primer plano, sin tanta negociación con los dibujantes. Por eso, es posible afirmar que este “Copi” especular, testigo marginal en el primer cuento, dispone, por medio del gesto nominal, el espacio textual para un desfile de los personajes transgénero, lxs travestis, las lesbianas cubanas, las llamadas “locas”, los homosexuales y las enanas (por poner unos ejemplos), entre los cuales se encuentran también identidades árabes, groenlandesas y tercermundistas insertas en París como metrópoli de la cultura. En consecuencia, la creación de escenarios en que la *norma* sexo-genérica es *queer* y, por momentos, una inversión de la androcéntrica, supone, a mi juicio una puesta en acto de un “compromiso social” que se basa en una adhesión identitaria, pero, sobre todo, política. También hay, por supuesto, un compromiso “existencial”, de presencia subjetiva en el mundo creado.

Si en el caso de Aira se trataba del compromiso existencial de “ser miles de yoes”, la posibilidad de una potencia subjetiva infinita; en el caso de Copi

parece estar en primer plano el compromiso social de “ser miles de *nosotrxs*”, de personajes cuyas prácticas sexogénéricas resultan una amenaza para la norma heteropatriarcal. Podríamos reformular la idea de compromiso social, también, como compromiso de “visibilidad”, de hacer lugar conceptual para algo. De lo que se trata es, o bien de un “devenir menor” en términos deleuzianos, o bien de la implantación de un nuevo centro *queer*, minoritario y acaso mudable, que ya no espera agazapado en los márgenes. Por su parte, la figura de Virginia Woolf, con quien se identifica al protagonista, es asociada al “éxito” literario (y por tanto del éxito que se espera del protagonista para “salvar la editorial”); pero también se trata de una autora mujer feminista, una figura disidente en el mercado literario, pero no por eso menos central.

De este modo, el tipo de compromiso social y existencial escenificado por Copi está dado por la presencia de su cuerpo textual, ya sea como testigo que habilita y favorece la puesta en juego o despliegue de estos cuerpos, deseos y sexualidades no heteronormativos, ya sea inscribiéndose como parte del colectivo LGTBIQ+, como en su devenir Virginia Woolf. Esto es, adoptando un compromiso social y existencial de *autoinscripción* electiva en un grupo, como una forma de representación de sí, que no puede sino ser política.

3. Identidad sexo-genérica y ¿ruptura del androcentrismo?

3.1. La niña “monja” trans

El “problema” en torno a las identidades sexo-genéricas en la novela *Cómo me hice monja* (1993) es que, al estar el potencial subversivo concentrado, en primer lugar, en el gesto autoficcional —el efecto paródico, o bien, teatral y disruptivo, de que “César Aira” sea una niña de seis años—; y, sobre todo, en esta potencia subjetiva omni-abarcativa, capaz de encarnarse en cualquier tipo de personaje, incluso en niña ángel-radio; la cualidad trans de la protagonista queda adrede desdibujada en el plano diegético —aunque

no así en el lectorial—. Esto es, permanece en el plano de lo *no* dicho y lo *no* percibido por parte de los personajes. La capacidad de imantación del nombre propio autoral es tan fuerte que obnubila, en parte, las valencias subjetivas que pulsan por debajo y las reúne bajo el concepto de un juego autoral no serio. Sin embargo, escarbando un poco la superficie y corriéndonos del plano humorístico y simplificador, es posible argumentar que la condición trans de la protagonista no se agota en la aplicación de un nombre autoral masculino.

Desde mi punto de vista, el carácter trans que describen los signos subjetivos de la niña —y también la extrañeza de esta idea— se funda en la distancia irreductible que existe entre la *autopercepción* de la niña y la *alter percepción* que respecto de ella tiene la sociedad. Mientras en su modo de subjetivación interno y en su conciencia la protagonista es “una niña”, los ojos del mundo la decodifican dentro una performatividad de género masculina cuyos indicios de decodificación son onomásticos y gramaticales: el uso del género masculino en pronombres y adjetivos referidos a la protagonista y del nombre “César Aira”, el cual, antes de pertenecer a la figura autoral, es un nombre de “varón” según el *habitus* onomástico. Se la llama, entonces, con mote como el “taradito” (Aira *Cómo me hice* 13), el “niño Aira”, el “monstruo” (Aira *Cómo me hice* 60), etc. Sin embargo, el factor verdaderamente imaginario y misterioso es que no haya, en verdad, huellas materiales en la conciencia de la protagonista ni en el conocimiento de los otros de esta inadecuación fundamental. Se engendra, así, una suerte de divorcio entre sujeto y sociedad en que sigue reinando el binarismo sobre la forma de comprensión subjetiva (*varón* según la sociedad, *mujer* según ella misma) y que preserva cierta utopía subjetiva de la protagonista fundada en *ya ser quien es*. Esta diferencia fundamental, en términos narrativos, es “como si” no existiera. La niña, refiriéndose a la viuda del heladero, dice: “me llamaba por mi nombre todo el tiempo, César, César, César. A mí me encantaba que

pronunciaran mi nombre, era mi palabra favorita” (Aira *Cómo me hice* 111). No hay dialéctica porque no hay conflicto y, por ende, ninguna necesidad de “negociación” identitaria con el afuera. Este enrarecimiento narrativo constituye, de hecho, el núcleo mudo que impulsa el relato.

Por su parte, en términos de la construcción de género que la novela presenta, disentimos con la lectura de Mariano García, para quien hay aquí una “configuración del narrador como *andrógino mental*”.⁷ Él señala que dicha androginia estaría fundada en que “la novela que explota meticulosamente el punto de vista en una original combinación de opuestos —lo múltiple en lo uno que caracteriza a las mónadas— por el cual el narrador participa simultáneamente de los géneros hombre/mujer y de los estados vivo/muerto” (García 43). Desde mi punto de vista, no hay una simultaneidad de género (masculino-femenino) ni en la subjetividad de la niña ni en el afuera social: los efectos de género se encuentran sectorizados de forma férrea y rígida, nunca se intercambian y, lo que es más sintomático, nunca son percibidos *juntos*. Por este hecho, no hay dialéctica posible ya que no existe, en términos diegéticos, la diferencia: la *autopercepción* y la *alterpercepción* configuran, en cada caso, *un* género que flota solo y aproblemático. Ahora bien, la configuración identitaria de la protagonista es la de niña trans puesto que su autopercepción es femenina, no sólo en términos del género lingüístico que se autoadjudica, sino también en términos de sus performances de género (Butler). Aunque estas se describan como prácticas lúdicas de la intimidad, no dejan de constituirse como tales: para una niña de su edad —como ella dice—, es típico “identificarse con la maestra” y jugar a serlo.

Ahora bien, la identidad trans de la niña sorteja la ininteligibilidad recíproca entre la protagonista y la sociedad *desde la posición lectorial*, que

⁷ El subrayado es propio.

puede asignar significado a esas valencias disociadas. La identidad trans se presenta, además, como *instantánea*, esto es, en rigor no se produce un pasaje, devenir o tránsito —no hay proceso— sino un puro presente súbito trans inadvertido para los personajes. Cabría preguntarse, entonces, si la identidad exige, para erigirse como tal, el reconocimiento de los otros, o si es posible que la autoafirmación sea un hecho sostenido por la conciencia; o mejor, si es posible la identidad sin negociación. Al respecto, Judith Butler señala que “el género propio no se ‘hace’ en soledad. Siempre-se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario” (*Deshacer* 13). Pero, al mismo tiempo, señala: “permanecer por debajo de la inteligibilidad tiene ciertas ventajas, si se entiende la inteligibilidad como aquello que se produce como consecuencia del reconocimiento de acuerdo con las normas sociales vigentes” (*Deshacer* 15). En este sentido, la novela participa de una lógica utópica por la cual la niña trans vive su identidad sustraída, en ese punto, de la sociedad, sin tocarla en ningún momento. En todo caso, lo trans se erige como un fuerza narrativa “inconsciente”, un subtexto, el plano “secreto” que propulsa el relato y, por tanto, materia de una *política literaria*. Configurado como un secreto, es el faro ambiguo sobre el que tambalea y se mueve la novela. La niña tiene, al respecto, un principio de sospecha:

¿Por qué yo no tenía muñecas? ¿Por qué era la única niña del mundo que no tenía una sola muñeca? Tenía un papá preso... y no tenía una muñeca que me hiciera compañía. Nunca la había tenido, y no sabía por qué. No por pobreza o avaricia de mis padres (eso nunca es obstáculo para un niño), sino por *otra razón misteriosa...* (Aira *Cómo me hice* 67).⁸

Para concluir este apartado, si para José Amícola esta novela es “la más posmoderna de las autoficciones”, en tanto “no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables” (*Autoficción* 15); estas pueden adscribirse a una identidad de género trans y utópica —tal como recae en el campo de

⁸ El subrayado es propio.

visión lectorial—, como también a la construcción del narrador autor ficticio, capaz de adoptar mil caras y de encarnar “mil” sujetos distintos.

3.2. Copi y la parodia “gore”

En el caso de Copi, tal como vimos, se produce una suerte de cambio de paradigma sexo-genérico en que los devenires minoritarios de las identidades (Deleuze y Guattari *Mil mesetas*) abandonan los márgenes identitarios, conceptuales, literarios y aparecen en el centro su sistema narrativo; y, en ocasiones, a pesar de producir inversiones en el sistema “sexopolítico” (Preciado *Testo*), también refuerzan, de modo paródico, el sistema androcéntrico (Moreno “Bases”). Los personajes LGBTIQ+ se presentan, entonces, como aquellos que realizan su fiesta de sangre y de “terrorismo” sexual sobre los demás personajes. De alguna forma, se trata de un uso invertido de lo que Sayak Valencia considera, aunque en los específicos ámbitos de las fronteras entre países, como “capitalismo gore”. Este “capitalismo gore” oficia como una “tecnología civilizatoria” que tiene “la muerte como dispositivo dinamizador de la necropolítica y el expolio continuado en nuestros territorios y cuerpos” (Valencia *El transfeminismo* 30).

La tematización de las prácticas capitalistas gore aparece, pero en sentido inverso, por ejemplo en “Muerte de una foca”. En este cuento, en lugar del orden heteropatriarcal, hay un matriarcado de base económica: la esquimal Glu-glu Bzz es “la mujer más poderosa de Groenlandia” (Copi 23), propietaria de las tres cuartas partes del territorio. Además, la mayor parte de la población de ecologistas-salvadores-de-focas que trabajan en el pequeño pueblo de Koon, a excepción del protagonista, son homosexuales: “todos mis compañeros de expedición (seis en total, incluido el oficial Kling, médico en jefe) eran homosexuales, y se las arreglaban entre sí, mientras que a mí este tipo de relaciones me producía *horror*, incluso en el Polo Norte”

(Copi 18).⁹ A este desplazamiento de la norma sexo-genérica, y la instauración de una micro-sociedad “alternativa”, le sigue el mismo tipo de violencia, de prácticas gore y de humillación sexual de las que son víctimas las personas LGBTIQ+ en las sociedades heteropatriarcales, pero dirigidas hacia una nueva minoría (literaria, claro): el único varón heterosexual de Koon. Tras el rechazo de dicho personaje de las propuestas sexuales que le hace Glu-glu Bzz; la matriarca, no contenta con amenazar a la expedición de ecologistas con retirarles los suministros, procede, investida en su poder, a desatar su violencia sobre este personaje, proponiendo un espectáculo gore. En un primer momento el “capitalismo gore” había aparecido, en la acepción más amplia de Valencia, en el hecho de extraer un rédito económico de la muerte de las crías de foca, pese a que estaban allí para salvarlas. El protagonista dice: “casi todos nosotros tomábamos fotos de las masacres para venderlas a periódicos y revistas” (Copi 17). Ahora bien, este “horror” del protagonista frente a la homosexualidad y el desprecio por la fisonomía de Glu-glu Bzz se le vuelven en contra como *horror* materializado sobre su cuerpo, bajo la mirada de jocosos testigos: los balleneros y esquimales. Los órganos sexuales del protagonista son mutilados por Glu-glu Bzz, quien adecuándose al patrón androcéntrico del ejercicio de poder sobre otros, se cobra su rechazo con una humillación pública:

A nuestro alrededor, una veintena de balleneros y otros tantos esquimales reían a mandíbula batiente (...) Glu-glu me cogió la polla entre los dientes y mordió con fuerza; yo lancé un aullido que logró apagar las locas risas de los circunstantes. Abandonando el miembro, siguió con los testículos, que empezó a mascar como si fueran de chicle (...) Entre lágrimas, pude atisbar apenas cómo mi polla chorreaba sangre. (Copi *Virginia* 21-22).

Luego de una “operación” algo estrambótica que le practican, es abandonado a morir dentro de un helicóptero con poco combustible.

⁹ El subrayado es propio.

Una lógica similar adopta el cuento “La cesárea”, en que dos mujeres enanas, Linda y Jacqueline, lesbianas y recientemente enamoradas, torturan, mutilan y asesinan, junto con sus amigos, al marido de la segunda, porque este viene a pedirle que vuelva. Le cortan la ropa con un cuchillo, lo atan de pies y manos “como si fuera un carnero” y le hunden la cabeza en agua hirviendo (Copi 72).

Finalmente,

Christian vio confundirse ante sus ojos a Jacqueline, vestida con ropa deportiva, y a Linda Davis, vestida con pieles de leopardo, que se cebaban con él, rajándole la cara a navajazos; le cortaron las orejas, la nariz y los labios antes de arrancarle la lengua y reventarle los ojos (Copi 74).

Nuevamente, en este cuento, la minoría deviene mayoría y recurre a las técnicas de la tortura, el terror, y el *necro*-poder (Valencia) androcéntrico, excesivo y gratuito, sin otro motivo más que el ejercicio de poder y el dominio sobre los otros. También en el último cuento, “Virginia Woolf ataca de nuevo”, hay, de nuevo, una serie de asesinatos perpetrados por personajes *queer* pero, en este caso, hacia otros que también lo son. Se trata de un relato policial cuya resolución es indecible, ¿fue Jean-Paul, el editor, quien a su vez es homosexual, el asesino del barman, o no? En la intriga, que tiene lugar dentro de un bar gay, hay, además, un espejeo de identidades carnavalescas, *queer* y sospechosas, que van cambiando frente a los ojos de los protagonistas. El primer asesinato desata una ola de nuevos crímenes: cuatro “locas” ahogan a otra “loca” islandesa (Copi *Virginia* 89) y luego,

Dos mujeres desnudas, que llevaban máscaras de plumas (¿indias quizás?) y metralletas ligeras, irrumpieron en los lavabos. —¡Por la liberación de las lesbianas cubanas! —gritó una, mientras la otra ametrallaba a las locas arrodilladas, que se desplomaron unas sobre otras como muñecos (Copi *Virginia* 90).

Pero las lesbianas cubanas, por un error de vista del escritor y del editor, terminan siendo, en realidad, travestis. Entonces uno de ellos

pregunta: “ –¿Y por qué militan en favor de las lesbianas? / –Es fácil comprenderlo si se lo mira desde una perspectiva cubana, ¡Quieren que todos los homos practiquen la ablación del sexo!” (Copi *Virginia* 91). La conclusión que extraen de todo esto es que se trata de “–Una guerra entre tíos, como de costumbre” (*Virginia* 92). Es decir, en el corazón del carnaval y la fiesta de sangre *queer* subyace, como siempre, “la guerra entre hombres”. Aquí la parodia se carga de contenido político y aparece una crítica, más bien explícita, al androcentrismo. Es muy fácil ver cómo se produce, en este conjunto de cuentos, un reposicionamiento paródico de los personajes trans. Ya no ocupan los tradicionales lugares de invisibilidad, o de inconsecuentes víctimas fatales a manos del sistema heteropatriarcal, sino que encuentran un emplazamiento más complejo: de sólo víctimas pasan a ser también victimarios, lo cual desidealiza las identidades *queer* y las vuelve también más mordaces e imbuidas de agencia, al tiempo que las ubica en el centro del proyecto narrativo-literario de Copi.

Por otro parte, tal como señala Daniel Link, lo que propone Copi es “una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística” (*La lógica* 11). Por ejemplo, en el cuento “La travesti y el cuervo” aparece el comercio sexual de niños y la pedofilia –una de las derivaciones posibles del capitalismo gore—. Como dice Link, aparece aquí el entramado transnacional y, por agregar la categoría que aplica Copi, “tercermundista”, que implica esa pedofilia, prostitución y trata infantil, en que Misiones se vuelve “burdel de niños” para las capitales del primer mundo: “llegaban desde Munich, Boston y Viena al aeropuerto de Misiones, convertido en burdel de niños. José María fue vendido a la edad de quince años, por la bonita suma de cien mil dólares, a Louis du Corbeau, un riquísimo coleccionista de arte de nacionalidad francesa” (Copi *Virginia* 30). En este marco, la protagonista es María José, una adolescente trans-cyborg (Haraway), superviviente de un accidente de aviación y poseedora de poderes telequinéticos. Ahora bien, a pesar de la

crudeza de este *statu quo*, María José consigue todos los objetos y experiencias deseadas a manos de su esposo pedófilo. Pero, cuando ella amenaza con dejarlo y él piensa en deshacerse de ella, María José es “mucho más rápida en su instinto criminal” (Copi 32) y lo noquea con un bastón de criquet en pleno vuelo. Si bien este intento de María José no prospera, y termina sin dinero y muerta de sobredosis a los veintiséis años; al igual como en los cuentos anteriores, aparece en primer plano la capacidad de agencia de la protagonista, pese a lo adverso de sus circunstancias.

En conclusión, se advierte que el ejercicio de la violencia gore pasa a estar en manos de identidades homosexuales y travestis (algunos que pasan por lesbianas). Es la parodia del reguero de sangre apropiado, ahora, desde los márgenes. Asimismo, tanto Aira como Copi presentan ciertos compromisos específicos en sus autoficciones —de subversión ontológica y existencial, en el caso de Aira, y que en el caso de Copi se suman a uno de tipo social—. Estos dialogan, ya sea insertándose en su centro o dejándoles lugar, con las identidades sexo-genéricas. En el caso de Copi, estas hacen su ingreso en el marco de toda una ética y estética trans, como dice Link, pero también del uso de la parodia para invertir las relaciones de poder “sexopolíticas”, lo cual no quita que, más que presentarlas como un horizonte social deseable, las instala en el seno de una “carnicería” gore. De esta manera, se extirpa la idea de una forma llana de reivindicación identitaria. Se introduce una forma crítica de entender el poder, y al mismo tiempo, de ubicar los márgenes en el centro. En el caso de Aira, se trata de construir cierta subjetividad *imposible*, que presenta un divorcio entre individuo y sociedad, pero que, no obstante, construye lectorialmente una identidad trans utópica.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Impreso.

Aira, César. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993. Impreso.

Amícola, José. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar*, 9, 12, 2008.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002. Impreso.

Arfuch, Leonor. “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos, subjetividades*. Comp. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Prometeo, 2005. Impreso.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1962. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

Colonna, Vicent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas. Madrid: Arco Libros. 2012.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.

Copi. *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona: Anagrama, 1984. Impreso.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix.). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002. Impreso.

De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. *Mora*, 2, 1996, pp. 6-34.

Derrida, Jacques. “Nietzsche: políticas del nombre propio”. *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1984. Edición digital de Derrida en castellano.

- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*. México, D.F: La letra, 1990.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Guattari, Félix. y Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografías del deseo. Traficantes de sueños*, 2006. Impreso.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 1995. Impreso.
- Lejeune Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Moreno Sardá, Amparo. “Bases para una educación igualitaria: la crítica al modelo androcéntrico”, *Salud Pública y Educación para la salud Salud*, 2002, 2, pp. 1-10.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008. Impreso.
- Rolnik, Suely. “Toxicómanos de identidad: la subjetividad en tiempos de globalización”. *Criterios*, 33, 2002.
- Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”
¿Qué son los estudios de mujeres? compilado por M. Navarro y C. Stimpson. FCE, México, 1998. Impreso.
- Scarano, Laura. “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 20, nro. 22, 2011, pp. 219-239.



Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2012. Impreso.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010. Impreso.

Valencia Sayak. "El transfeminismo no es un generismo". *Pléyade: revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. 22, 2018, pp. 27-43.