

¿QUEER O POST-QUEER EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA?

Mariano GARCÍA
Universidad Católica Argentina/Conicet

Junto con un programa de *reverosimilización* del estatuto de los personajes para la novela argentina mediante el cual los indios pampas discuten a Leibniz o a Berkeley, una familia proletaria chilena se extiende sobre los matices de un cuento de Oscar Wilde, o un taxista elabora en sus fantasías una puesta en escena digna de la última jornada de *Los 120 días de Sodoma*, César Aira también ha replanteado el modelo con el que construye la sexualidad, o quizás más específicamente el *gender* de los hombres, las mujeres y especialmente todos aquellos personajes que se encuentran en el terreno de indecibilidad genérica que transitan sus pobladas páginas.

Si bien desde el comienzo de su producción el sexo forma una parte importante de los comentarios discursivos (por ejemplo los genitales de las ovejas en *El bautismo*), el acercamiento a lo sexual parece en principio atravesado por el pudor, casi de la misma manera en que el narrador de *El bautismo* le achaca al cura protagonista dar tantos rodeos para hablar del asunto como lo hace Henry James en sus novelas (AIRA, 1991). Es evidente que las alambicadas sutilezas de James no se corresponden con el tratamiento de Aira, pero si pensamos en algunos de los autores que más han influido en su obra (Osvaldo Lamborghini, Copi, Manuel Puig) se nota en general una tendencia a presentar lo sexual de manera tal que se eviten lo que podrían considerarse “explicitaciones”. La diferencia entre James y Aira residiría en que James evita hablar de sexo y se limita a exponer los síntomas de tantas reticencias (una heroína paradigmática en este sentido sería Fleda Vetch, la ambigua y “anal” protagonista de *Los despojos de Poynton*, que muy bien podría ser una lesbiana reprimida, JAMES, 1975) mientras que Aira habla de sexualidades pero no describe escenas de sexo.

Sin embargo hay un ligero deslizamiento en su producción más reciente que podría desmentir esta aseveración. En *Las noches de Flores*, donde un matrimonio jubilado se dedica a repartir pizzas mientras cunde el pánico a causa del secuestro y asesinato de Jonathan, un adolescente repartidor, no sólo hay un personaje híbrido, mezcla de loro y murciélago (bastante parecido al pequeño demonio de *Vikram y el vampiro*, la colección de cuentos hindúes traducida por el victoriano Richard Burton, BURTON, 1870), sino que hacia el final Rosita, la mujer de la pareja aludida, resulta ser un siniestro *travesti* ciego que sodomiza el cuerpo imaginario de Jonathan, de quien sólo conserva la cabeza (AIRA, 2004). Es llamativo, no obstante, que el acto sexual sea mental, que no intervengan en él dos (o más) cuerpos. Porque si bien Aira no elude descripciones de genitales (como el de las mentadas ovejas, o del bebé seismesino de *El bautismo*, o muy gráficamente el de Rosita) sí es mucho más infrecuente que nos ofrezca una cópula, que descienda a la materialidad del sexo explícito.

Dentro de este panorama general de presentación de lo sexual que no elude pero que siempre alude, la homosexualidad no tiene un lugar menor, del mismo modo en que la *Comedia humana* de Balzac –autor que deja huellas en la vertiente realista de las ficciones aireanas– aparecen tratadas sin prejuicios las variedades de la experiencia sexual. En Balzac la homosexualidad se centra sobre todo en Lucien de Rubempré, en Vautrin, en Paquita Valdés, en el escultor Sarrasine y no muchos más; en Aira el tema aparece en *Los fantasmas* (que para la madre de la protagonista “son todos maricas”, AIRA, 1990), en *Embalse* (donde el escritor César Aira se presenta como un “degenerado” que se exhibe con *travestis*), en *La prueba* (donde las chicas punk Lenin y Mao hacen una prueba de amor por Marcia, a la que

desde el principio quieren “coger”, AIRA, 1992), en *La serpiente* (aquí Aira toma un brebaje llamado Sodomol que lo vuelve homosexual a menos que logre hacer el amor con un efebo antes de media hora después de la ingesta, AIRA, 1997); en *Un sueño realizado* el protagonista vive en pareja con un hombre (AIRA, 2001b); en *El mago*, Pedro Susano se obsesiona con el protagonista... (AIRA, 2002) Es decir que el tema no es excepcional, sobre todo porque la lista que acabo de mencionar no es exhaustiva y además porque hay indicios y referencias diseminados en toda su producción. Una recurrencia característica en su presentación de los indios es mostrarlos coquetos y afeminados, desde *Ema, la cautiva* hasta *Un episodio en la vida del pintor viajero* (AIRA, 1981; 2005); dentro de la acumulación de delirios de *La guerra de los gimnasios* sobresale una escena increíble en el vestuario de hombres, donde unos “patovicas” (hombres obsesionados por su musculatura) se prueban unas bikinis, y así sucesivamente (AIRA, 1993b).

Sin embargo, esta cornucopia de homosexualidades no tiene el tratamiento que podemos encontrar en Copi, ni tampoco en Lamborghini. La homosexualidad en Aira aparece siempre en un lugar relativo, es decir, en relación con varias otras cosas. En Copi el universo se construye desde la escena gay para proyectarse en distintas direcciones. En Lamborghini la sexualidad es inalienable del uso del poder y de su corolario de violencia, donde la sodomización se presenta como el recurso supremo de ese poder detentado (este es uno entre los muchos puntos de contacto entre Lamborghini y Sade) tal como puede verse en el proyecto de afeminamiento de los reclusos del penal La Roca en su novela *Tadeys* (LAMBORGHINI, 2005). Puig genera un dispositivo ingenioso de doble presentación de la homosexualidad en *El beso de la mujer araña*, al hablar de ello desde la homosexualidad a través de la voz de Molina, y al hablar “desde afuera” a través de las extensas notas al pie, así como a través de la interlocución de su compañero de celda, Valentín (PUIG, 1994). Presenta en cambio una sexualidad enfermiza en el caso de Leo Druscovich (*The Buenos Aires Affair*) (PUIG, 1989), pero exhibe por encima de todo, y en el comienzo, para su entrada en el campo de la escritura, la génesis de una homosexualidad desde la interioridad total: la conciencia de Toto, en *La traición de Rita Hayworth* (PUIG, 1995). Podríamos pensar que algo parecido a eso hace Aira en *Cómo me hice monja*, donde la voz del niño César Aira no es otra que la de una niña exasperada, con la diferencia de que la *diferencia* de Toto le permite trascender su contexto para proyectarse más allá de las limitaciones culturales de Vallejos, en tanto que la *diferencia* de la “niña” César Aira la conduce a una muerte violenta de la que sólo sobrevive una voz sin cuerpo (AIRA, 1993). Por otra parte, en Puig la construcción de una personalidad homosexual presenta una codificación reconocible (la identificación con las divas de Hollywood a través de la madre, la identificación/atracción de Toto por el físico de un compañero de secundario, el rechazo a los deportes, PUIG, 1995) mientras que en la novela de Aira la disociación de género gramatical establece un extrañamiento sobre los tópicos de la infancia (el primer helado, la enfermedad, el primer día de clases, los juegos) sin que necesariamente aparezcan como lugares comunes de un desarrollo hacia la homosexualidad (AIRA, 1993). Si bien es cierto que en un primer acercamiento a las ficciones de Aira se respira cierta sensibilidad gay y acaso *camp*, tal vez valga la pena hacer una distinción entre gay y queer para poder establecer el papel que juega la homosexualidad en sus ficciones.

Para eso deberíamos repasar los cuatro puntos principales de la teoría *queer*, según la postura de Arlene Stein y Ken Plummer: 1) Una conceptualización de la sexualidad que ve el poder sexual encarnado en distintos niveles de la vida social, expresados discursivamente y reforzados a través de límites y divisiones binarias; 2) la problematización de las categorías sexuales y de género [*gender*], y de las identidades en general. Las identidades están siempre sobre un terreno impreciso, lo que conlleva desplazamientos de identificación y saber; 3) un rechazo de las estrategias de derechos civiles en beneficio de políticas de carnaval,

transgresión y parodia que conducen a lecturas deconstrutivas, descentradas y revisionistas y a una política antiasimilacionista; 4) un deseo por interrogar zonas que normalmente no son vistas como terreno de la sexualidad, y de llevar a cabo lecturas *queer* de textos ostensiblemente heterosexuales o no sexualizados (STEIN & PLUMMER, 1994: 181-182).

En la crítica que hace a este trabajo –entre otros–, Adam Green caracteriza los dos primeros puntos como “deconstrucción radical”, y los dos últimos como “política sexual subversiva”, considerando que todos ellos, en general, presentan un análisis subdesarrollado de los efectos de lo social en lo sexual: la deconstrucción radical ignora desde la teoría el papel de las clasificaciones sexuales como eje principal de la organización social, en tanto que la subversión radical descuidaría los contextos sociales compartidos en que los agentes son socializados, “oscureciendo así la complejidad de la marginalidad sexual y su dependencia [*attachment*] de otras identidades y roles sociales institucionalizados” (GREEN, 2002: 539). El estudio sociológico sobre hombres australianos hecho por Bob Connell implicaría para Green un interesante viraje hacia una teoría *post-queer* por la manera en que rastrea en las biografías de lo que llama *very straight gay subjects* un sentido de pertenencia precisamente gracias a clasificaciones e instituciones. Connell observa que en las vidas de sus “sujetos”, “las categorías sexológicas sirven menos como instrumentos de regulación y control social que como la base para las condiciones de la libertad” (GREEN, 2002: 538). Lo que ni Connell ni Green aclaran, al menos en el trabajo que cito, es qué pasa con los pueblos y ciudades donde los gays no tienen lugar de pertenencia o siquiera ghettos donde refugiarse y basar sus “condiciones de libertad” más allá de su propio espacio privado.

Para simplificar quizás con exceso, podríamos decir que del polo de lo *queer* encontramos un impulso hacia la desestabilización y anulación de categorías binarias, “heteronormativas”, en virtud de un libre juego que permita un pasaje transitivo sin anclar en categorías monolíticas, pero (desde la perspectiva de la sociología) a expensas de una integración social coherente, mientras que la incipiente categoría de *post-queer* utilizaría las nomenclaturas con mayor productividad social al reconocerlas como tales y redireccionarlas desde el mundo gay. Esto es en parte lo que analizaba Leo Bersani en un extenso ensayo de 1987 al verse obligado a aclarar que “en suma, los hombres gay no son menos socialmente ambiciosos y, más a menudo de lo que nos gusta creer, no menos reaccionarios y racistas que los heterosexuales. Querer tener sexo con un hombre no es exactamente una credencial de radicalismo político” (BERSANI, 1987: 205), y donde la división todavía respondía a homosexualidad (lo que para Green sería ahora lo *post-queer*) y *gayness* (que respondería a lo que ahora es *queer*, término que Bersani no recoge en su trabajo), división tomada de Jeffrey Weeks (WEEKS, 1985). *Gayness* o *queerness* pertenecen entonces al campo de una aceptación de la homosexualidad como política sexual subversiva y como modo de vida, “una identidad político-sexual no ‘fijada’ por, o en cierto modo asociable a una orientación sexual específica”. Para Bersani era necesario sacudir cierta noción arcádica de lo gay –desde las teorías gay– como paraíso de lo no jerarquizado, aun cuando eso no implicara verlo todo desde una perspectiva negativa puesto que la homosexualidad masculina nunca deja de representar “el macho fálico internalizado como un objeto de sacrificio infinitamente amado”, gracias a lo que el homosexual establece el goce como una forma de ascesis. En resumen, lo gay para Bersani mantiene despierta una sana desconfianza hacia el “sacrosanto valor de la identidad [*selfhood*]” que, promovida al estado de ideal ético se convierte en una justificación para la violencia (BERSANI, 1987: 222).

Para volver con Aira, creo que la doble combinación de insistencia y reticencia con que se aborda lo gay en sus ficciones (y que a partir de ahora podríamos llamar lo *queer*, en función de las características que según mencionamos comprendería este término) responde

por un lado al hecho de no colocar la homosexualidad en un primer plano y por otro, derivado de lo primero, por el temor a caer en una caricatura o en una reducción. Aira ha hablado de su obra como una *Enciclopedia*, de la que sus distintas novelas constituirían las diversas entradas. Este proyecto ambicioso, para el que al menos hasta ahora ha demostrado estar a la altura, parece responder a algo análogo a la pretensión de agotar las diversas capas sociales, con sus motivaciones económicas y sexuales, que como ya dije encontramos en Balzac. Aira, sin embargo, no parece dispuesto a pasar de la clase baja y la clase media, aunque el dinero y el sexo estén muy presentes en varios de sus títulos. Pero la estructura monádica de una obra planteada en términos de *Enciclopedia* impide por fuerza el protagonismo exclusivo de cualquier tópico que sea. También es muy característico de la obra de Aira huir, para la presentación de sus personajes, de los lugares comunes asociados a su clase social, su educación, su forma de hablar. En lugar de presentar abstracciones o caricaturas de las profesiones y las clases sociales, casi todos sus personajes parecen dispuestos a quebrar esos moldes con un acto impensado de libertad, o de creatividad. Esta manera de construir los personajes es similar a la estructura de sus novelas, que parten de un marco realista (que muchas veces son de hecho *pastiches* de Balzac o de Zola) para luego abrirse a lo inesperado o, en sus propias palabras “el fondo de lo desconocido, lo nuevo”. El rechazo a la caricatura realista, entonces, cuenta para todos sus personajes, incluidos los personajes gay que puedan aparecer en sus páginas. Esto puede corroborarse por las “voces” de la doxa a las que Aira suele oponer la contradoxa de sus personajes.

Sin embargo todavía no llegamos a explicarnos del todo la insistencia en la homosexualidad. Otro punto de contacto entre la homosexualidad y la obra de Aira viene dado por sus reflexiones sobre el arte. Para Aira, el artista es el Monstruo, el individuo de una sola especie (AIRA, 2001c), por el sencillo motivo de que la obra de arte es asimismo única, irreducible a “la lógica nefasta del ejemplo” (AIRA, 2001a). En arte no se puede hablar de ejemplos porque cada obra es única, y el artista que la crea es siempre el último, un sobreviviente de una especie en extinción. El artista homosexual en tal sentido encarnaría con creces esta “monstruosidad”, ya que, como vemos en Copi y como dice un personaje de *Embalse*, “los putos no se reproducen” (AIRA, 1992: 225). El panteón sagrado de Aira alberga muchos de estos artistas, desde Denton Welch, J. R. Ackerley, Proust, Rimbaud, Lautréamont, hasta Alejandra Pizarnik, Puig, Copi y Osvaldo Lamborghini.

Sin embargo, en su libro reciente sobre homosexualidades latinoamericanas, Daniel Balderston acusa a Aira de cierta mala fe al no aclarar suficientemente la homosexualidad de su maestro y amigo, notablemente en el famoso prólogo que escribiera para la edición española de *Novelas y cuentos*. Dice Balderston:

Aira –amigo y albacea, si no verdugo– le asegura al lector que Lamborghini no era así para nada. Fue un hombre respetuoso, cortés, un santo, una especie de caballero de otra época – como Borges, de hecho, según Aira–. ¿Como Borges? Era “venerado por sus amigos, amado (con una constancia que ya parece no existir) por las mujeres, y respetado en general como el más grande escritor argentino”. ¿Cómo? Pero entonces, ¿quién habla más tarde en “Sebregondi retrocede” [...]? (BALDERSTON, 2004: 131)

Precisamente en el texto que cita Balderston, Lamborghini dice “yo que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico”, pero no creo que sea tan fácil o tan directa la alusión aun si hablamos de autoficción. Lo que pasa es que la tesis de todo el libro de Balderston (de hecho una recopilación de artículos) es que la literatura latinoamericana ha sido mucho más valiente en el tratamiento de la homosexualidad de lo que lo fue la crítica al abordar esos mismos textos. Balderston se muestra a veces demasiado flamígero (como cuando dice que Borges

escribe “para cuidarse el culo”, BALDERSTON, 2004: 73) pero no se le puede negar verdad a su tesis: ha habido mala voluntad para reconocer la tematización de la homosexualidad en muchas novelas latinoamericanas, y también tiene razón Balderston en emprenderla con la homofobia de Borges (sería interesante saber qué comentarios le arrancaría la lectura del *Borges* de Bioy, verdadero catálogo de salvajadas racistas, misóginas y homofóbicas más de parte de Borges que del propio Bioy), pero creo que en el caso de Aira es un poco injusto. En rigor, recuerdo que cuando leí aquel libro de Lamborghini, me quedó también la sensación de no poder asociar al amable caballero que presentaba Aira con el feroz autor de *El fiord* o “El niño proletario” (LAMBORGHINI, 1969 ; 1973). Sin embargo, el hecho de ser “un caballero de otra época” o galante con las mujeres no impide que sea homosexual, alcohólico, drogadicto, etc. En cuanto a no declarar abiertamente que Lamborghini fuera homosexual, supongo que para Aira la aclaración es innecesaria dada la naturaleza de lo que escribió Lamborghini, y en parte también por lo mismo por lo que empezamos, porque para Aira no es cortés tratar el tema de manera explícita.

Pero yo mismo me respondo: de Copi, de Puig, y de innumerables autores en su diccionario, Aira aclara sin problemas que son homosexuales (de hecho, creo que fue Requeni que se quejó de tales aclaraciones en su reseña a dicho libro); ¿por qué no hacerlo en el caso de Lamborghini? Quizá porque respeta la decisión del propio Lamborghini de no haberlo querido aclarar fuera de la ficción. En cualquier caso, si Aira no parece tener problemas para mencionar la homosexualidad de tantos otros autores, no creo que se le pueda achacar la mala fe del resto de los críticos que aborda Balderston.

Si leyéramos a Aira con el ojo estricto de Balderston, podríamos denunciar cómo en *La serpiente* el personaje César Aira se vuelve gay gracias a una pócima que sin embargo tiene un antídoto (que tendría las características de un *phármakon* ya que para llevar a cabo la cura hay que hacer aquello de lo que quiere curarse: copular con un joven) que le permite recuperar la normalidad y que habilitaría la lectura de este personaje como un padre de familia convencional con fantasías gay, del mismo modo en que en *Gran Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa desrealiza la relación homoerótica entre Riobaldo y Diadorim al saberse hacia el final que Diadorim era una chica (BALDERSTON, 2004: 85-101). Pero así como en la novela de Rosa Riobaldo sigue pensando en Diadorim como varón aun después de la revelación, en Aira las versiones de lo homosexual tampoco son simples y unidireccionales. Un ejemplo posible sería una vez más *Las noches de Flores*, donde la relación gay entre Aldo y la falsa Rosita se presenta como el reverso infernal, negativo, del nacimiento del amor de un joven repartidor por otro (del que también todos creen que es una chica y resulta ser un varón, cosa que no altera del amor del primero).

También podría pensarse que la recurrencia todavía más evidente del andrógino en su obra funcionaría como una sublimación estética de fantasías homosexuales o bisexuales. En la tradición decimonónica la apelación al andrógino funciona de este modo en algunos autores, notablemente en *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, y en algunos decadentistas como el Sâr Péladan, Jean Lorrain, Swinburne, pero no tiene la misma función en Balzac ni en Lautréamont, porque el andrógino balzaquiano es una encarnación ficcional de las teorías místicas de Swedenborg, mientras que el andrógino de Lautréamont representa una de las múltiples instancias de transformación como ejercicio activo y agresivo de la libertad individual. En Aira la recurrencia al andrógino hay que leerla, sospecho, en relación a la serie de las mutaciones, las hibridaciones, los mestizajes y los monstruos. Sus andróginos suelen ser castos, o en todo caso no manifiestan un interés sexual específico, como sucede con el Micchino (*Canto castrato*), con el joven de *El bautismo* y por razones obvias con “la niña César Aira” de *Cómo me hice monja* (aira, 1984; 1993a). Ante la tentación de fijar una

personalidad, Aira le escamotea al lector las identidades fijas, podría decirse que reemplaza el determinismo por la sobredeterminación, y de esa manera es como Evito, por caso, ese ambiguo y poco claro personaje de *La mendiga*, supera su “estadio Copi” (ser un hombre que representa a Eva Perón) para convertirse en un viril galán de cine (aira, 1998). Quizás la clave de esta cuestión pueda rastrearse haciendo una lectura de su obra según un concepto que es bastante productivo en la teoría de Bersani: el deseo.

El deseo es una amenaza para la forma del relato realista. El deseo subvierte el orden social; asimismo hace explotar el orden novelesco. La novela del XIX está asediada por la posibilidad de estos momentos subversivos, y los reprime con una brutalidad que es a la vez chocante y lógica en su punto más alto. En términos formales, el deseo es una suerte de hinchañón estructural; es una enfermedad de la disyunción desarrollándose en una parte de la estructura que rechaza ser definida en relación a otras partes y reivindica, de alguna manera, una escandalosa afinidad hacia elementos extranjeros a la estructura (BERSANI, 1982: 65). [La traducción me pertenece; M.G.]

Muy ligada a estas constricciones sociales del deseo aparece la construcción del personaje en la novela decimonónica:

La garantía más segura del orden social es quizás la coherencia psicológica, y el novelista del XIX, al elegir presentar personajes psicológicamente estructurados, ofrece a sus lectores mucho más que la simple satisfacción intelectual de contemplar formas bien organizadas. Ha optado por la legibilidad constante de la persona humana, incluso la afirma con insistencia.

Los héroes son a menudo los puntos débiles de la novela, sus momentos amenazantes de ilegibilidad (BERSANI, 1982: 71). [La traducción me pertenece; M.G.]

Aira es entonces *queer* o *queer-friendly* en el sentido que le atribuye Bersani a lo *queer*: como posibilidad de huir de la organización y la coherencia de un personaje y de un mundo ficcional que se consideran reflejo del mundo real. Las inconsistencias psicológicas (o las inconsistencias en general) del universo novelesco de Aira plantean precisamente una fluidez que no permite que ningún concepto o personaje queden definitivamente anclados en ninguna parte. Esto es particularmente notable en la manera en que Aira se desentiende de los finales, que son precisamente para Bersani los grandes dispositivos normalizadores de la ficción realista decimonónica, que así contentaba la sed de clasificaciones y distinciones significativas. Estas clasificaciones y distinciones son pues las que no entran en las novelas de Aira, y eso vale no sólo para la estructura de sus novelas sino para la manera en que propone todos sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de César Aira:

Ficción:

- [21 de octubre de 1978] (1981), *Ema, la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
[1970] (1984), *Las ovejas*, (novela), Buenos Aires, Ada Korn.
[8 de julio de 1983] (1984), *Canto castrato*, Buenos Aires, Javier Vergara.
[13 de febrero de 1987] (1990), *Los fantasmas* (novela), Buenos Aires, GEL.
[4 de enero de 1987] (1991), *El bautismo* (novela), Bs. As, GEL.
[6 de diciembre de 1987] (1992), *Embalse*, Buenos Aires, Emecé.
[27 de mayo de 1989] (1992), *La prueba* (novela), Buenos Aires, GEL.
[26 de febrero de 1989] (1993a), *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo.
[6 de mayo de 1991] (1993b), *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé.
[6 de noviembre de 1993] (1997), *La serpiente*, Rosario, Beatriz Viterbo.
[27 de diciembre de 1994] (1998), *La mendiga*, Buenos Aires, Mondadori.
(1 de enero de 2001a), *Cumpleaños*, Madrid, Debolsillo.
[15 de abril de 1999] (2001b), *Un sueño realizado*, Buenos Aires, Alfaguara.
[21 de abril de 2000] (2002), *El mago*, Barcelona, Mondadori.
(2004), *Las noches de Flores*, Barcelona, Mondadori.
(2005), *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Barcelona, Mondadori.

Ensayos:

- (1987), “De la violencia, la traducción y la inversión” [sobre “El niño proletario” de O. Lamborghini], en *Fin de siglo*, N° 1, Buenos Aires, Julio.
(1988), “Prólogo”, en LAMBORGHINI, O. *Novelas y cuentos*, Madrid, ediciones del Serbal.
(1991), “El sultán” [sobre Manuel Puig], en *Paradoxa* N° 6, Rosario, Beatriz Viterbo.
[junio de 1988] (1991), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo.
(1993c), “Arlt”, en *Paradoxa* N° 7, Rosario, Beatriz Viterbo.
(1993d), “Ars narrativa”, comunicación leída en la *Segunda Bienal de Literatura “Mariano Picón Salas”*, Mérida, Septiembre.
(2001c) “Dos notas sobre *Moby Dick*”, en *Babelia/El País*, Madrid, sábado 12 de mayo.

Crítica:

- BALDERSTON, Daniel [1993] (2004), *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
BERSANI, Leo (1982), “Le réalisme et la peur du désir”, en AA. VV., *Littérature et réalité*. París, Seuil.
— (1987), “Is the Rectum a Grave?”, en *October*, Vol. 43: AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, Winter: 197-222.
— [1996] (1998), *Homos*, Buenos Aires, Manantial.
BIOY CASARES, Adolfo (2006), *Borges*, Barcelona, Destino, (Ed. al cuidado de Daniel Martino).
BURTON, Richard F. (2002), *Vikram y el vampiro: cuentos clásicos hindúes de aventuras, magia y amor*, Madrid, Valdemar.
BUTLER, Judith [2004] (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.

García, ¿Queer o post-queer en la literatura de César Aira?

- DEAN, Tim; FOSTER, Hal; SILVERMAN, Kaja, BERSANI, Leo, (1997), “A Conversation with Leo Bersani”, en *October*, Vol. 82, Autumn: 3-16.
- GARCÍA, Mariano (2006), *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- GREEN, Adam I. (2002), “Gay but Not Queer: Towards a Post-Queer Study of Sexuality”, en *Theory and Society*, Vol. 31, N°. 4, August: 521-545.
- JAMES, Henry (1975), *Los despojos de Poynton*, Madrid, Ediciones Felmar.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1969), *El ffjord*, Buenos Aires, Chinatown.
- (1973), *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires, Noé.
- (2005), *Tadeys*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- PUIG, Manuel [1968] (1995), *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral.
- [1973] (1989), *The Buenos Aires Affair*, Barcelona, Seix Barral.
- [1976] (1994), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- STEIN, Arlene y PLUMMER, Ken. (1994), “‘I Can’t Even Think Straight’ ‘Queer’ Theory and the Missing Sexual Revolution in Sociology”, en *Sociological Theory*, Vol. 12 No. 2, Jul.: 178-187.
- WEEKS, Jeffrey (1985), *Sexuality and his discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*, Routledge and Kegan Paul.
- (1993), *El malestar en la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas*, Madrid, Talasa Ediciones S.L.

Pour citer cet article : GARCÍA, Mariano (2008), « *¿Queer o post-queer en la literatura de César Aira?* », *Lectures du genre* n° 4 : Lecturas queer desde el Cono Sur.

http://www.lecturesdugener.fr/Lectures_du_genre_4/Garcia.html

Version PDF : 9-16