



HAL
open science

Bodies and borders: an approximation to the novel Plástico cruel by José Sbarra

José Sbarra, Agustina Mattaini

► **To cite this version:**

José Sbarra, Agustina Mattaini. Bodies and borders: an approximation to the novel Plástico cruel by José Sbarra. *Amerika - Mémoires, identités, territoires*, 2021, 22, 10.4000/amerika.13445. hal-04493291

HAL Id: hal-04493291

<https://hal.science/hal-04493291>

Submitted on 12 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Amerika

Mémoires, identités, territoires

22 | 2021

Mémoires dans la Caraïbe et l'Amérique latine : entre tradition, modernité et post-modernité. 1920-2020 : un siècle de capitalisme

Mélanges

Corps et frontières : une approximation au roman *Plástico cruel* de José Sbarra

AGUSTINA MATTAINI

<https://doi.org/10.4000/amerika.13445>

Résumés

Français English

L'article analyse le roman *Plástico Cruel* (Ediciones La Rata, 1992) de l'écrivain José Sbarra en explorant les traces d'un topic majeur de la littérature argentine : *la cautiva*.

The article analyzes the novel *Plástico Cruel* (Ediciones La Rata, 1992), written by José Sbarra, by exploring the traces of a major topic of Argentinian literature: *la cautiva*.

Entrées d'index

Mots-clés : captive, civilisation et barbarie, genre, José Sbarra, tradition littéraire, Argentine, Buenos Aires

Keywords: captive, civilization and barbarism, gender, José Sbarra, literary traditio

Texte intégral

Introduction

- ¹ La chercheuse María Semilla Duran (2014) soutient que la marque distinctive de la littérature argentine de la fin du XXème siècle est la réécriture des imaginaires et des figures symboliques incorporées dans la tradition nationale. En prenant cette

affirmation comme point de départ, je m'interroge ici sur les échos de la tradition littéraire, mais surtout sur les modulations, sur les déviations exercées autour de cette tradition dans *Plástico Cruel*.

- 2 Apparue en 1992, il s'agit du roman écrit par José Sbarra et publié par *La Rata*, maison d'édition autogérée, soutenue par lui-même et ses amis (comme souligne la contre-couverture de sa première édition, parmi les fondateurs et complices de *La Rata* on trouve Roberto Jáuregui, Fernando Noy, Enrique Symns et Alejandro Urdapilleta). Sbarra, reconnu par la critique journalistique comme une « icône *underground* des années 90 » (Soto, 2017), reste un écrivain peu exploré dans la recherche tant en Argentine que dans le reste du monde. L'opération que je propose ici est de penser ce texte, situé aux marges du canon national, en prenant comme point d'analyse l'aspect le plus souvent retenu dans l'étude de la littérature argentine : la tension civilisation-barbarie.

I. Réviser la tradition littéraire : la figure de *la cautiva*

- 3 Depuis son premier livre *Obsesión de vivir* (Aucan, 1975) - qui inclut une réécriture du célèbre verset de Borges « Ce n'est pas l'amour qui nous unit, mais l'effroi » -, l'intertextualité traverse presque entièrement l'œuvre littéraire de Sbarra. De son côté, *Plástico cruel* est peuplé de références littéraires qui vont de Jean Cocteau à Fiodor Dostoïevski, en passant par Sor Juana et Marguerite Yourcenar. Sa dédicace étant une référence littéraire aussi - « À Batato Barea, qui s'est travesti de poésie pour toujours »¹-, elle peut éclaircir les enjeux intertextuels et thématiques du roman ainsi que sa localisation dans le champ littéraire argentin. L'appel au clown-travesti-littéraire, figure emblématique de la scène théâtrale des années 80 qui décède à peine quelques mois avant la publication du roman, peut être pris comme une clé de lecture. Cet hommage inaugural a une double valeur. Il anticipe les thématiques qui traversent le roman - le devenir chair, nomadisme, promiscuité et sexe de la poésie (Rubino, 2018) - et il positionne aussi le livre comme un texte de transition entre deux périodes historiques. D'un côté, il signale le déclin de l'expérimentation artistique liée au circuit cartographique et culturel connu, dans le cadre du retour démocratique, comme l'*underground porteño*. D'un autre, il prédit le besoin d'engendrer des nouvelles formes esthétiques pour exprimer la précarité qui s'installe dans le pays avec le début des années néolibérales.

Malgré toutes ces citations, il n'y a pas de référence explicite à la captive, figure considérée comme fondatrice de la littérature nationale. Pourtant, l'image du rapt et l'idée de l'enfermement survolent l'ensemble du récit, comme l'illustre un des « Panneaux de circulation » inclus dans le roman, sous forme de poème : « On a choisi l'exemplaire le plus exotique / on est tombé amoureux de sa liberté / et on a commencé à lui construire une cage »². Si inscrire ce texte au sein de la littérature argentine, pensée comme une série, implique l'opération critique d'établir des continuités et des ruptures, on peut apercevoir, notamment à partir du cinquième chapitre intitulée « L'enlèvement »³, la présence de ce topos ainsi que sa reconfiguration.

- 4 Mais, qui est la captive ? Au XIX^e siècle, cette figure est une expression qui incarne le binôme civilisation-barbarie ; celle d'une femme blanche arrachée de la civilisation par les dits indiens. Conçus comme l'Altérité radicale dans le projet de construction d'une nation ayant les pieds au sud géopolitique, mais les yeux en Europe, ces barbares amenaient sans consentement les femmes de l'autre côté de la frontière, dans une dimension autant symbolique que géographique (Laera, 2016) : le désert. Les captives emblématiques sont les premières, celles qui, comme Lucía Miranda et María, incarnent le martyr de préférer la mort, plutôt que se laisser toucher et vivre en portant la marque de la contamination de la sauvagerie (Lastero, 2020).

La productivité littéraire du topic est par la suite confirmée par l'apparition de plusieurs

reprises déviantes et déviées : Borges avec *Histoire du guerrier et de la captive* (1949), où la femme abandonne son espace et sa culture d'origine ; Aira dans *Emma, la captive* (1981), remettant en question les valeurs et stéréotypes attribués à chaque côté de la frontière ; Saccomanno avec *La lengua del malón* (2003), dont les personnages sont captifs de l'hétérosexualité obligatoire ; Ponce avec *Une vache tu seras sous peu* (2006), où l'on trouve un parallélisme entre les violences du XIX^e et celles des dictatures du XX^e ; et encore Cabezón Cámara, qui réécrit le mythe en contexte de dénonciation contre l'esclavagisme sexuel dans *Le viste la cara a Dios* (2011) et présente aussi une captive gouine et indocile dans *Les Aventures de Chine Iron* (2017).

II. Une réactualisation du topic au rythme des années '90

5 Sbarra exerce à son tour plusieurs reprises du topic de la captive dans *Plástico cruel*, rendant à la fois impénétrables et poreuses les frontières qui construisent la dichotomie civilisation-barbarie. Le roman produit d'abord une recontextualisation du binôme en postulant les gares, les toilettes publiques, le transport en commun, les places et les bars comme cartographie. En somme, tous les espaces qui donnent forme à la grande ville latinoaméricaine du début des années '90 sont représentés.

6 La captive, pour sa part, réapparaît ici comme Linda Morris, une femme de la haute bourgeoisie qui a du mal à incarner la féminité attendue par sa classe sociale. Les barbares ne sont plus le malón de *indios* d'autrefois, sinon un Autre actualisé et d'une altérité multiple. De leur côté on trouve le personnage d'Axel le cochon, adolescent qui arrête d'avoir des rapports sexuels avec des animaux à la campagne pour tenter sa chance de devenir poète à la capitale ; Frula, bolivien cocaïnomanie ; Trespa, dealer de *coke* et de dollars (parfois vrais, parfois faux) dont son nom est un jeu de mot qui signale sa troisième jambe, c'est-à-dire, l'énorme taille de son sexe ; Malco, vieille femme cis travaillant au tabac de la gare qui porte comme nom l'apocope de *malcogida* (malbaisée) et Bombón (truffe, en français) autodéfinie comme travesti, poète et pute et dont les entrées de son journal intime - mêlées aux dialogues, micro-pièces de théâtre et des espèces de didascalies appelées « Panneaux de circulation » - structurent l'ensemble de ce roman polyphonique.

Éloignés de la drogue, du sexe et de la poésie, on trouve le père et la mère de Linda. De manière analogue à tous ces surnoms qui fonctionnent comme des épithètes, ces personnages manquent de prénoms hors des liens familiaux avec leur fille. La frontière entre ces deux mondes devient visible dans cette poétique de la nominalisation mise en place par Sbarra. Face à la délégitimation, voire à l'effacement du nom imposé - inclus dans le geste des personnages de choisir la manière de se nommer (Bianchi, 2009)-, on trouve un soulignement du nom de famille chez Madame et Monsieur Morris. Cette opposition est centrale dans sa configuration en tant que personnages qui n'ont presque aucune trace d'humanité et dont leur méchanceté est hyperbolisée jusqu'à la production d'un effet humoristique (Rubino, 2018). Les personnages sont extrêmement codés selon leur genre, classe et race. Tandis que le père ne fait que du business -« dans la fabrication d'armes lourdes, c'est moins cher de payer une subvention à une veuve que d'acheter un vêtement de sécurité pour chaque ouvrier »⁴-, la mère incarne une version de la femme au foyer classique adaptée aux rythmes néolibéraux des années '90. Elle divise son temps entre son styliste et son psychanalyste -qui ne portent pas de prénom-, de vernissages et une spiritualité *low cost* : « quand il s'agit de faire que mon mari dépense de l'argent, j'ai toujours en tête des idées brillantes »⁵. Elle tire profit de la fortune conjugale, sans pour autant occuper le rôle d'épouse ni de mère dévote.

Aux yeux frivoles et hétéronormés de sa mère, Linda rate constamment l'essai de performer correctement son genre : « - Suis-je une dame ? / - Non, ma fille, et à juger pour ton incapacité à distinguer une truffe aux herbes d'un coeur de cerf grillé, tu n'y arriveras jamais »⁶. Pourtant, de l'autre côté de la frontière, elle incarne le cliché de la

femme cis, blanche et riche. Par exemple, elle se montre à Axel comme attachée aux institutions bourgeoises tel que le mariage - « il suffirait un sifflet de ta part pour m'amener à l'autel »⁷ ; face à Trespa comme fière de la fortune familiale « Avec ma Porsche, où tu veux »⁸ ; et comme nettement transphobe face à Bombón - « -Je ne savais pas que les travestis, je ne sais pas comment dire... / -T'en pensais quoi ? / -Que c'étaient des pervers, rien de plus. Jamais j'aurais pensé qu'ils ont aussi besoin d'amour »⁹. Linda est en effet rebaptisée par Axel comme Plástico cruel (*plastique cruel*) justement pour étaler sans pitié les privilèges associées à la cohérence entre sexe, genre et désir (Rubino, 2018). Cette double nominalisation soutenue tout au long du roman, Linda/Plástico Cruel, montre sa position liminaire ainsi que la contamination des mondes qui trouble et complexifie l'identité du personnage.

- 7 Contrairement aux captives qui refusent l'immersion dans le désert, mais aussi en opposition à celles qui éprouvent un sentiment de fuite radicale, le personnage habite cette bilocalisation ou dédoublement : « Ma manière de parler, c'est possible qu'elle ait changé, mais je continue à être moi : Linda Morris »¹⁰. Comme l'illustre cet extrait de la fin du roman, elle assume sa transformation tout en affirmant les traces de son ancienne version de soi. Le mot plastique de son épithète paraît désormais faire référence au caractère malléable de ce qui peut être modelé en elle, et donc ce qui est capable de se transformer et d'adopter plusieurs formes.

III. Frontières spatiales et symboliques

- 8 La frontière qui sépare -et unit- ces deux mondes se présente donc comme étant à la fois symbolique et géographique. Dans le récit, on trouve des métaphores géographiques qui divisent l'ensemble de la spatialité entre le haut et le bas. Le désert craint par la civilisation garde ici la nature inhospitalière qui le définit (Laera, 2016). La *toldería*, logement rustique et éphémère construit par les populations originaires, réapparaît comme adaptée au contexte de la ville et prend ici la forme d'une cave. Dans l'espace souterrain où Axel habite, l'indicateur majeur qui structure la vie quotidienne au-dessus de la terre est effacé ; impossible d'apercevoir la luminosité du jour. C'est dans la cave qu'Axel cohabite avec Pablo et María, deux rats adoptés comme animaux de compagnie. Si comme le rappelle Marta Segarra d'après Derrida (2018), l'animal incarne l'Autre absolu, ainsi l'altérité du personnage se voit confirmée par cette proximité. Ce que le nom de la maison d'édition suggérait déjà, se voit renforcé par la présence des rats à l'intérieur du récit. Je fais référence notamment à la position à la fois marginale (parce que souterraine, alternative) et puissante (parce que sale et contaminante) de tout ce qui arrive à échapper au visible. Le geste d'habiter la marge avec des bêtes que l'on extermine à la surface, car elles menacent la propreté, confirme la reconfiguration du barbare chez le personnage. Cette frontière spatiale devient perméable dans la rencontre entre Axel et Linda/Plástico cruel lors d'un voyage en bus ; car elle a raté son vol, car il accomplit son rêve, à l'aide de Bombón, de voir la mer pour la première fois. Échec, désir et mouvement se croisent lors de ce contact. En effet, plusieurs déplacements peuplent le récit. Il y a même un jeu avec la polysémie du terme voyage. En contact avec Axel, Linda/Plástico cruel apprend que voyager ne se résume pas à partir en vacances à l'étranger. Le terme peut aussi connoter le passage d'un état à un autre, stimulé par l'usage récréatif de stupéfiants : « j'ai pris un acide et je suis partie en Égypte antique, avec des pharaons et tout ça. J'étais Cléopâtre »¹¹. La traversée de cette frontière, autant hallucinatoire qu'imaginaire et socioculturel, lui a permis non seulement de désapprendre le langage civilisé pour le résigner -avec les nouvelles valeurs et pratiques associées au mot voyage- mais lui offre aussi la possibilité de devenir une autre.

- 9 Cette poétique de la nominalisation, exhibant le clivage entre ces deux mondes qui semblent parfois se côtoyer, impose à Linda/Plástico cruel comme une espèce d'interprète, de traductrice, de lien. Connaissant les deux langues, elle essaie de

transmettre ses nouveaux acquis à sa mère ; mais presque toujours sans succès. Madame Morris paraît ne pas vouloir comprendre cet autre langage -« je préfère ignorer quel est ton concept de fascinant »¹²-, ou ne pas en être capable, comme lorsqu'elle entend « ami médecin » à la place d'« ami travesti » (1992 : 69); syntagme effectivement prononcé par sa fille. Malgré ces incompréhensions, Mme. Morris arrive parfois à saisir cette nouvelle langue. Lors de l'explication du surnom Malco comme apocope de *mal cogida*, elle affirme : « Quelle bonne synthèse ! Je connais plusieurs femmes qui mériteraient ce surnom, commençant par moi même »¹³. Le personnage réussit non seulement à s'approprier des nouveaux termes mais aussi à y trouver un cadre conceptuel où pouvoir s'identifier, créant ainsi un effet de lecture assez ironique ; à la fois critique et comique.

10 L'apprentissage et l'immersion dans le monde de l'Autre sont au cœur de la réactualisation du topique de la captive. En effet, le rapt ne prend pas, dans le récit, la forme d'un enlèvement forcé ni sanguinaire, comme dans plusieurs des relectures de la captive. Il est représenté, en revanche, comme un auto-enlèvement. Le personnage d'Axel propose et celui de Linda/Plástico cruel - en complicité avec le reste de la troupe - dispose : demander 200.000 USD comme rançon qui sera divisée entre eux, Bombón, Malco et Frula. La division proposée laisse de côté le personnage de Trespa, comme anticipant une vengeance face au geste de Linda/Plástico cruel d'attenter contre la virilité d'Axel -qui « a toujours envié Trespa parce qu'il a la bite plus grande »¹⁴-, en ayant des rapports sexuels avec lui.

11 Aucune victimisation de la femme kidnappée dans le texte. En revanche, la captive obtient en plus de l'apprentissage culturel de ce monde autre, du plaisir à partir des rapports consentis. Si au début de la rencontre avec Axel elle se montre plutôt soumise à ses demandes assez machistes et phallogocentrees, l'enlèvement fonctionne paradoxalement comme cadre d'une sorte de libération, surtout en ce qui concerne son intimité. En simultanéité avec une sorte de réalisation des violences symboliques exercées par Axel -« Il m'a mis Plastique cruelle et me tient pour jetable, j'en ai marre »¹⁵, elle se lance à concrétiser ses fantasmes sexuels avec Trespa.

IV. La représentation des corps

12 Lors de l'enlèvement, le corps de Linda/Plástico cruel devient, comme celui de Bombón, un corps tarifé. Dans ce sens, le corps cisnormé de Linda paraît être pris comme équivalent du corps trans de Bombón. Il y a d'abord un parallélisme dans le fait que les deux aient un rôle actif dans la fixation de leur prix. Que ce soit pour la rançon de l'enlèvement, comme pour le prix du travail sexuel, dans les deux cas le prix est fixé par les protagonistes elles-mêmes. Cependant, il y a une différence de critère dans la détermination du chiffre. Linda/Plástico cruel détermine le prix de la rançon en fonction de combien elle croit que ses parents sont prêts à payer pour elle ; Axel lui propose d'abord 400.000 USD, mais elle rebondit : « je crois que tu exagères l'affection qu'ont mes parents pour moi »¹⁶. Au contraire, Bombón décide parfois de ne pas tarifier son corps lors d'un rapport sexuel en fonction des conditions matérielles de son partenaire mais aussi en fonction de ses propres envies, de son ressenti face au corps de l'autre : « L'étudiant pauvre s'est comporté comme un chiot sevré prématurément. Evidemment, je ne lui ai rien facturé »¹⁷. En effet, Bombón a un rôle actif dans son propre désir et corporalité, basculant l'endroit commun qui associe prostitution à soumission. Et, concernant l'étudiant, elle s'en déclare amoureuse dans une des dernières entrées de son journal.

13 La représentation des corps se complexifie, comme le signale Atilio Rubino (2018) à partir de sa lecture de Paul B. Preciado, dans la dénaturalisation du corps cis. Celle qui est faite dans un matériel synthétique comme le plastique, donc non naturelle, ce n'est pas Bombón mais Linda. La légitimité de sa beauté hégémonique est remise en question non seulement dans son caractère artificiel mais aussi dans l'équivalence établie entre

son corps et le cadavre du personnage le plus hors-marché du désir et de l'amour qui habite le récit. Malco, qui « a les seins horriblement tombants et son cul n'admet pas un seul compliment »¹⁸, est abîmée par la solitude et l'angoisse de ne pas avoir un corps adapté aux normes de beauté et du désir et décide alors de se suicider. Ce qui m'intéresse est l'usage de son cadavre ; la décision du groupe de couper un de ses doigts et de l'envoyer aux parents de Linda/*Plástico cruel* comme preuve de vie de sa fille. Dans la scène de cette prise de décision collective, deux fois la question « personne ne va pleurer ? »¹⁹ est posée. Il s'agit du seul dialogue dans le livre où tous les dits marginaux sont réunis et ce autour de la mort. En reprenant à Judith Butler (2010), celle de Malco paraît être une vie qui n'est pas pleurable. Parce que vieille, pauvre et socialement moche, elle incarne le corps qui n'a pas de deuil, qui n'est pas lisible comme digne de réveiller des sentiments de douleur ou de regret. Personne ne vient réclamer son cadavre. Sans larmes versées, son corps reste pourtant attaché au récit de la vie : il devient fragments de matière utilisables à but lucratif.

14 En effet, *Plástico cruel* illustre l'hypothèse critique de la chercheuse Laura Arnés (2018) affirmant que les cadavres de femmes et les captives traversent au moins le dernier siècle d'histoire de la littérature argentine. Malgré l'assimilation entre Linda/*Plástico cruel* et Malco, le roman laisse entrevoir aussi que le cadavre trouvé pourrait être celui de n'importe qui. Un n'importe qui genré au féminin car « aujourd'hui, c'est très courant que des filles soient kidnappées, violées et leurs doigts coupés »²⁰. Les féminicides obtiennent une visibilité dans le roman avant d'être conçus dans leur spécificité en Argentine, tant juridiquement (son incorporation au Code Pénal a lieu en 2012) que massivement au niveau social (la première manifestation *Ni una menos* date de 2015).

15 En plus des corps kidnappés, fragmentés, oubliés et cadavériques, l'on trouve aussi dans le récit la figure du corps marqué. Cette représentation apparaît comme la manière avec laquelle Mme. Morris envisage le retour de sa fille après son séjour de l'autre côté de la frontière. Le traitement parodique est évident : le personnage a du mal à saisir la polysémie de la marque car c'est avec son styliste qu'elle essaie de trouver une solution pour la cicatrice psychique, tandis qu'avec son analyste elle pense à la trace physique. Dans les deux cas, impossible d'être accueillie par la civilisation comme étant la même. La captive, après avoir habité la marge et appris la langue de l'altérité, devient un corps visiblement marqué.

V. Altérité radicale ou ressemblance ? La dichotomie civilisation-barbarie comme parodie

16 La réécriture du topic situe le roman plus près de la comédie et de la parodie que de l'épique associé aux grands récits nationaux. Les nouveaux barbares réussissent, à partir de la distribution des rôles orchestrée par Axel, à obtenir que M. Morris engage Frula comme détective pour résoudre le cas du rapt. Frula incarne l'altérité radicale pour être d'une classe sociale défavorisée mais surtout pour sa condition d'étranger. Mme. Morris, en dialogue avec son styliste, souligne « en plus, il est bolivien »²¹. M. Morris, de son côté, demande à son interlocuteur téléphonique -il s'agit de Bombón, mais qui impose la voix grave d'un directeur d'agence de détectives- si « ce mec n'était pas, en plus, homosexuel ? »²². Bolivien, pauvre et cocaïnomane, le personnage de Frula est soumis aux yeux de M. et Mme. Morris à un état particulier de soupçon qui le positionne avec d'autres catégories de la différence. La locution adverbiale « en plus », en espagnol *además*, vient souligner l'interdépendance de certaines catégories - et je reprends les termes de la chercheuse Isabel Lorey (2012)-, dans la construction d'un Autre dangereux. Cet Autre est positionné discursivement en dehors de la communauté politique et sociale parce que étrange et anormal.

17 C'est justement à partir des années '90, moment de la publication du livre, que les médias et le gouvernement commencent à avertir la population de l'arrivée d'une nouvelle vague migratoire. Provenant des pays limitrophes, les nouveaux arrivés sont construits par la presse comme étant associés au chômage et à l'insécurité, bien que les données sociodémographiques disent le contraire. Comme le remarque le chercheur Alejandro Grimson (2006), la présence des personnes venant de la Bolivie est saisie comme d'une altérité extrêmement dissidente par et pour un pays comme l'Argentine qui se prétend comme une enclave européenne qui n'a pas de « noirs », ni d'« indiens ». Occupant la position la plus subalterne dans l'imaginaire nationale autour de la hiérarchie de races et d'ethnies, le syntagme bolivien a un effet collant, dans le sens que donne Sara Ahmed (2004) à ce terme dans son étude des émotions. C'est-à-dire, bolivien apparaît comme un signifiant associé à la délinquance, à l'illégalité et, comme ici, à la « déviation » sexuelle.

18 Mais l'opposition civilisation-barbarie n'est pas si rigide ; elle est même mise en tension lors de la scène du paiement de la rançon d'enlèvement. D'un côté, Bombón joue le rôle de la personne qui va chercher l'argent demandé par Axel contre une nuit ensemble : « si tu me donnes ton corps en échange, je fais tout de suite ce que tu veux »²³. D'un autre, le père de Linda/Plástico cruel accepte d'aller sous un pont payer la somme réclamée pour récupérer sa fille. Mais l'échange femme contre argent n'a pas pu avoir lieu car les deux sont partis juste après l'heure de la rencontre. Si pour Bombón « une fois l'heure du rendez-vous passée, c'est le temps qui prend un homme à passer »²⁴, pour M. Morris « une fois l'heure du rendez-vous passée, c'est le temps qui prend une affaire à passer sous mon nez »²⁵. Renforcé dans la mise en page avec une disposition qui crée un effet miroir, ce parallélisme établi entre la travailleuse du sexe et le propriétaire d'entreprise rend complexe voire impossible concevoir ces deux mondes comme étant en opposition dichotomique. Les deux sont représentés comme des producteurs légitimes de valeur et d'argent.

Conclusion

19 Après l'échec de la collecte de la rançon, l'enlèvement finit par se dissoudre. Principalement, l'affaire de Linda/Plástico cruel avec Trespa brise le cœur du *macho*, Axel, qui propose d'y mettre fin. Les personnages l'acceptent, la plupart avec une sorte d'indifférence qui renforce le ton humoristique et d'absurdité. Quant à Frula, il joue jusqu'à la fin le rôle de détective et dit à M. Morris d'avoir résolu le cas après avoir interviewé la gardienne du bâtiment situé au-dessus de chez Axel. Entre menaces de dénonciations par fraude provenant de deux côtés, M. Morris essaie, sans succès, de s'associer avec Frula. Il résignifie l'origine bolivienne de Frula, juge avec cynisme et ambition que « bien que nous soyons nés dans des classes sociales différentes, l'intelligence nous unie »²⁶, et le croit idéal pour traverser et retraverser la frontière transportant de l'étain et de la *coke*. Frula refuse la proposition, tout en acceptant pourtant une rétribution en liquide pour son temps d'écoute. De son côté, Mme. Morris dit à Linda/Plástico cruel avoir été mortifiée pendant son absence, continue à ne pas pouvoir saisir ses émotions ni son langage et affirme vouloir avoir une fille « normale ». Ces attitudes d'indifférence et d'absurdité, liées à la fin de l'enlèvement, renforcent mon approche critique de concevoir ce texte sbarrien comme étant une réécriture de la tradition littéraire nationale qui, loin d'être une tragédie, devient une farce, une parodie qui réussit à renouveler les imaginaires associés à la civilisation et la barbarie.

Bibliographie

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press and Routledge, 2004.
DOI : 10.4324/9780203700372

Arnés, Laura « Proyecto NUM: reflexiones acerca de un archivo feminista », *XI Seminario Internacional Políticas de la memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes*, 2018. URL : http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_28/arnes_mesa_28.pdf

Bianchi, Paula Daniela « Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos », *Orbis Tertius*, 14 (15), 2009. URL : http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4194/pr.4194.pdf

Butler, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris : La Découverte (Zones), 2010.

Derrida, Jacques, *L'Animal que (donc) je suis*, Paris : Galilée, 2006.

Grimson, Alejandro, « Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina », En A. Grimson y E. Jelin (comps), *Migraciones regionales hacia la Argentina: Diferencia, desigualdad y derechos*, Buenos Aires : Prometeo, 2006.

Laera, Alejandra, « La mujer en el desierto. Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés », *Cuadernos De Literatura*, 20 (39), 2015. URL : <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde>
DOI : 10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde

Lastero, Lucila, « La víctima de trata en la literatura argentina. La nueva cautiva y las otras configuraciones del desierto », in José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino et Nilda Redondo (eds.) *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*, Buenos Aires, 2020. URL : <https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina/>

Lorey, Isabel, *Die Regierung der Prekären*, Berlin : Perfect Paperback, 2012.

Rubino, Atilio Raúl, « Una flâneuse disidente en la farmacopornomegalópolis. Promiscuidad, amor y ciudad en Plástico cruel de José Sbarra ». *La ventana*, Vol. 6, N° 53 [online] 2021. URL : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362021000100313&lng=es&nrm=iso
DOI : 10.32870/lv.v6i53.7171

Sbarra, José, *Plástico cruel*, Buenos Aires : Ediciones La Rata, 1992.

Semilla Durán, María, « El mito de la Cautiva : desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina », *Cuadernos LIRICO*, 2014.

Soto, Facundo, « La rata cruel », Página 12 (Soy), 2017. URL : <https://www.pagina12.com.ar/44363-la-rata-cruel>

Notes

1 Y a Batato Barea, que se travistió de poesía para siempre, p. 7 [toutes les traductions sont de l'auteur de l'article]

2 Elegimos el ejemplar más exótico, nos enamoramos de su libertad y empezamos a construirle una jaula, p. 28.

3 El secuestro, p.107.

4 En la fábrica de armamento pesado, es más barato pagar el subsidio a una viuda que comprarle un equipo de seguridad a cada obrero, p. 120.

5 Cuando se trata de hacerle gastar dinero a mi marido, siempre se me ocurren ideas brillantes, p. 140

6 -¿Yo soy una dama? / -No hija, y a juzgar por tu incapacidad para distinguir una trufa a las hierbas de un corazón de ciervo a la parrilla no llegarás a serlo nunca, p. 14.

7 Bastaría un silbido tuyo para llevarme hasta el altar, p. 60.

8 Con mi porsche, a donde quieras, p. 122.

9 -Yo no sabía que los travestis, no sé cómo decirlo. Yo creía que... / -¿Qué creías? / -Que eran pervertidos, nada más. Nunca se me hubiera ocurrido pensar que también necesitan amor, p. 75.

10 Mi forma de hablar puede que haya cambiado, pero sigo siendo yo: Linda Morris, p. 176

11 Me tomé un ácido lisérgico y estuve en el Antiguo Egipto, con faraones y todo eso. Yo era Cleopatra, p. 51.

12 Prefiero ignorar cuál es tu concepto de lo fascinante, p. 50.

13 ¡Qué buena síntesis! Conozco varias mujeres que merecerían ese apodo, empezando por mi misma, p. 74.

14 Axel siempre lo envidió a Trespa porque tiene la pija más grande, p. 125.

15 Él me puso Plástico Cruel y me tiene por descartable, ya me cansé, p. 129.

16 Creo que estás exagerando el afecto que me tienen mis padres, p. 97.

17 El estudiante pobre se comportó como un cachorro destetado prematuramente. Obviamente no le cobré nada, p. 176.

18 Tiene las tetas horriblemente caídas y su culo no permite un solo elogio, p. 71.

19 Nadie va a llorar?, p. 137

20 Hoy es muy común que secuestren muchachas, las violen y les corten los dedos, p. 153

21 Además, es boliviano p. 123.

22 ¿Este tipo no será, además, homosexual? p. 115.

23 Si me das tu cuerpo a cambio, ya mismo hago lo que quieras, p. 101.

24 Una vez cumplido el horario de la cita, es el tiempo en que tarda en pasar un hombre, p. 129

25 Una vez cumplido el horario de la cita, es el tiempo en que tarda en pasar un negocio ante mis narices, p. 128

26 Aunque hayamos nacido en clases sociales distintas, la inteligencia nos une, p. 167

Pour citer cet article

Référence électronique

Agustina Mattaini, « Corps et frontières : une approximation au roman *Plástico cruel* de José Sbarra », *Amerika* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 13 juillet 2021, consulté le 07 mars 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/amerika/13445> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/amerika.13445>

Auteur

Agustina Mattaini

Université Paris 8/Université de Lille/mattainiagustina@gmail.com

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.