

LECTURAS

Contra el canon: la narrativa de vanguardia de Camila Sosa Villada^{1, 2}

Against the canon: the avant-garde narrative of Camila Sosa Villada

ANA GALLEGO CUIÑAS

Universidad de Granada

España

CÓDIGO ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7270-1135>

anag@ugr.es

Recibido: 6/07/2022

Aceptado: 23/08/2022

Resumen. Este trabajo tiene como objetivo analizar la poética de Camila Sosa Villada a contrapelo del concepto de vanguardia para explicar las apropiaciones trans/travestis que la escritora argentina hace del realismo

¹ Esta publicación es parte del Proyecto I+D+i «LETRAL. Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21. Estéticas disidentes y circulaciones alternativas» (Ref. PID2019-110238GB-I00) financiado por MICIN/ AEI / 10.13039/501100011033.

² [Nota del Comité Editorial]: se respeta el uso del lenguaje no sexista elegido por la autora del artículo.

mágico de García Márquez en su novela *Las malas* (2019). Esto supone no solo inscribirla en la serie de *narrativas de vanguardia argentinas* sino pensar el uso y el desplazamiento trans/travesti del canon como el lugar más productivo para la vanguardia hoy día.

Palabras clave: Camila Sosa Villada, vanguardia, narrativas trans/travestis, García Márquez.

Abstract. This paper aims to analyze Camila Sosa Villada's poetics from the concept of the avant-garde in order to explain the trans/travestism appropriations that the Argentinean writer makes of García Márquez's magical realism in her novel *Las malas* (2019). This implies not only inscribing her in the series of *Argentine avant-garde narratives* but also thinking about the use and trans/travesti displacement of the canon as the most productive place for the avant-garde today.

Keywords: Camila Sosa Villada, avant-garde, trans/transvestite narratives, García Márquez.

No hay duda de que en la contemporaneidad la noción de canon se ha convertido no solo en una categoría *zombie* (Bauman: 2011) sino exasperada (Esposito: 1998), cuya dialéctica genera su propia negación. ¿A qué me refiero? Por un lado, hay que recordar que la definición de canon que dio su defensor más ilustre, y discutido, Harold Bloom era: «la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito» (2001: 27). Pero en una época tan presentista como la nuestra, en que la que el valor, es decir, la visibilidad de los autores, está muy repartido, usando la fórmula de Rancière (2014), y es en extremo contingente –por ejemplo, las listas que publican la revista *Granta* o Bogotá39 tienen una vigencia de tan solo diez años y la celebridad en los medios de comunicación y redes sociales es aún menos duradera– apenas nada se conserva, lo que imposibilita a todas luces la pervivencia, o incluso la existencia, de una canon futuro. En rigor, el mercado literario del siglo XXI es obsolecente, por eso se afana en rescatar a los clásicos y en *fabricar* listas, que no son otra cosa que un simulacro de canon, con una caducidad programada, para jerarquizar la *novedad* y producir de manera sostenida

deseabilidad –dos motores del capitalismo– en los consumidores de literatura. Esta pérdida de «futurabilidad» (Berardi: 2019) del canon ha propiciado –o al menos esa es mi hipótesis– que cada vez se escriban más obras en su contra, o lo que es lo mismo, que revisitan los valores canónicos del pasado (i.e, Cristina Rivera Garza, Gabriela Cabezón Cámara, Naty Menstrual, Emilio Jurado Naón, Camila Sosa Villada) para desplazarlos, travestirlos y resignificarlos –en un gesto vanguardista– desde la disidencia.

Es innegable que el canon siempre se ha conformado sobre la base de los valores culturales del Norte –coloniales, patriarcales y mesocráticos–, del centro legitimador anglosajón, cuyos agentes e instituciones tasan el valor de la literatura propia y periférica. Esto ha impulsado a la crítica en lengua castellana del siglo XXI a vindicar obras y autores de los Sures, que han sido excluidos por motivos de etnia, clase o género. Sin embargo, esta operación de visibilidad no disputa el significado mismo de canon, su ontología, sino más bien su epistemología desde el Sur (Sousa Santos: 2010).³ ¿Cómo generar entonces valor literario en contra del canon? Una posible respuesta sería la ya apuntada: desde dentro; mediante procedimientos vanguardistas (Longoni y Davis: 2009; Kohan: 2021) que se apropien del canon no solo desde la lógica de la confrontación o de la innovación, sino desde una praxis disidente y *situada* (Haraway: 1995) en los Sures. Prácticas que ya fueron prefiguradas en nuestras vanguardias históricas y que recientemente ha vuelto a poner en liza para el campo literario argentino Martín Kohan en su libro *La vanguardia permanente* (2021). Ahí se discute la intrincada relación entre vanguardia y canon como consecuencia del modo en que el vanguardismo ha ido integrándose en la tradición y en el mercado, paradoja que no exime de cierta «indocilidad» o «fuerza de choque» a las obras vanguardistas que han terminado canonizándose. Todo lo contrario: estas habrían de configurar un canon alternativo dentro del canon, que pone de manifiesto la pluralidad y simultaneidad de centros y gustos en la contemporaneidad (Giunta: 2020). O como decía más arriba, que la idea unívoca de un canon universal y hegemónico devino *zombie* en el mismo momento en que se institucionalizaron las vanguardias.

³ Esto funciona retrospectivamente porque hoy día, como he enunciado más arriba, la funcionabilidad epistémica del canon esté en crisis o moribunda: *zombie*.

Este es el horizonte de partida del trabajo que aquí presento y que tiene como objetivo analizar la poética de Camila Sosa Villada⁴ a contrapelo del concepto de vanguardia para explicar las apropiaciones trans/travestis que la escritora argentina hace, primero, del teatro de Lorca en la representación dramática *Carnes tolendas* (2009) y, más tarde, del realismo mágico de García Márquez en su novela *Las malas* (2019). Esto supone no solo inscribirla en la serie de *narrativas de vanguardia argentinas*⁵, sino pensar el uso y el desplazamiento trans/travesti del canon como el lugar más productivo para la vanguardia hoy día.

Las narrativas de vanguardia en el siglo XXI: el giro trans/travesti

De la aguda revisión histórica que plantea Kohan del concepto de vanguardia en la literatura argentina contemporánea, me interesa rescatar la idea pigliana de la vanguardia no como una intención escritural o una autodesignación autoral, sino como un efecto de lectura (2021: 70). Así, la vanguardia se erige como una respuesta formal a una situación histórica y política determinada, que en el presente habría de asimilarse a la emergencia de la literatura trans/travesti como respuesta a la situación de invisibilidad e ilegibilidad de las subjetividades disidentes. Como antecedente tenemos la narrativa de vanguardia de Manuel Puig, cuya modulación de la cultura de masas, del melodrama, de la disidencia homoerótica y del imaginario de *lo femenino* nos recuerda mucho a Camila Sosa Villada. A esto hay que sumar la re-

⁴ Véase el ensayo sobre su poética de Brownell y Lozano (2014) y específicamente sobre *Las malas*: Sánchez Osoreo (2021), Maravillas-Moreno (2021), Moszczyńska-Durst (2021) y Timossi y Aguirre Vallés (2021).

⁵ Cuando hablo de *narrativas de vanguardia argentinas* me refiero -siguiendo la línea argumental de Kohan (2021)- a una «secuencia de obras» que condensan el gesto vanguardista de resistencia -disidencia o ilegibilidad-, la unión de literatura y vida; así como la modificación y/o reactivación del pasado -tradición o canon- a través de determinados mecanismos de apropiación. Kohan menciona en su libro a autores de vanguardia como Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, Héctor Libertella, Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini, César Aira o Juan José Becerra, entre otros. Como vemos, son todos hombres: no se incluyen ni a mujeres ni a sujetos trans. De ahí la necesidad de repensar esta serie en la actualidad -no solo la idea de canon- a la luz del giro trans/travesti y transfeminista de la *narrativa de vanguardia argentina* de los últimos años, representada por lxs mencionadxs Gabriela Cabezón Cámara, Naty Menstrual, Emilio Jurado Naón, Camila Sosa Villada, etc.

escritura trans/travesti del canon –Lorca y García Márquez, principalmente– que lleva a cabo como modo de producir «disenso» estético y político, en el sentido rancieriano del término. Esta afirmación presupone dos premisas: en primer lugar, que se dan vanguardias simultáneas en el espacio cultural iberoamericano, sin que ello signifique una variación (periférica), copia o dependencia de unas sobre otras sino una «preocupación compartida: cómo realizar un arte innovador, original, de vanguardia» (Giunta, 2020: 16). En segundo lugar, que estas vanguardias no solo cristalizan una práctica literaria *situada*, sino un conocimiento local –una teoría de lo literario, como demuestra Kohan (2021)– que escapa a los modelos de valoración eurocéntricos y que promueve el ejercicio de lo que podríamos llamar *dialécticas del sur* –aplicando la fórmula de Boaventura de Sousa Santos (2010)–, a las que se avienen en el último cuarto de siglo el pensamiento decolonial (Mignolo: 2008) y el transfeminismo (Valencia: 2010). ¿Qué quiero decir con esto? Si el concepto de «epistemologías del sur» de Sousa Santos se asimila a la célebre «dialéctica negativa» de Adorno (2016), el de *dialécticas del sur*, además de acudir al cuestionamiento de toda dialéctica hegemónica (del Norte) –en su sentido clásico de tesis, antítesis y síntesis– pone en el centro la praxis: la disidencia subjetiva y estética como una *forma* de vanguardia o activismo (Flores: 2013), de resistencia no solo decolonial sino transfeminista.⁶

De este modo, las *narrativas de vanguardia* –argentinas, latinoamericanas– habrían de entenderse a *contraluz* de estas *dialécticas del sur* que sitúan la producción artística en la re-escritura –y re-lectura- del canon *a la contra*, esto es, como desobediencia (Gago, 2019: 13) y desestabilización de los tres «factores de dominación» (Sousa Santos: 2010) de nuestra sociedad, desde el siglo XVI: el capitalismo, el patriarcado y el colonialismo. Porque ¿qué es el teatro de Lorca sino una expresión antipatriarcal de innovación local? ¿Qué es el realismo mágico sino una poética decolonial de «lo real» latinoamericano? ¿Qué es la ficción de Sosa Villada sino la apropiación garciamarquiana desplazada a la episteme travesti? Lxs tres autorxs comparten zonas de contacto y una «repetición productiva» (Giunta, 2020: 35) de la

⁶ Se retoma entonces la unión de arte y vida, fundamental para las vanguardias históricas (Bürger: 2010) y para los colectivos feministas y trans que han ido proliferando desde finales del siglo XX en América Latina.

vanguardia que se manifiesta a un lado y otro del Atlántico en temporalidades diferentes, pero no replicantes. Por eso, el impacto de esta suerte de *poética de vanguardia* de Camila Sosa Villada en el campo de la literatura está siendo cada vez más notable, a tenor de los mecanismos de resignificación trans/travesti de la tradición, de personajes (lorquianos) y expresiones literarias (el realismo mágico) que la modifican y terminan generando un contra-canon o política de la literatura (y de la propia vida) vanguardista. Esto es: de lo común disidente en el Sur global.

El primer acto de apropiación travesti y desplazamiento que realiza Sosa Villada lo encontramos en la puesta en escena del biodrama *Carnes tolendas: retrato escénico de una travesti* (2009), protagonizado por ella y dirigido por María Palacios con el asesoramiento de Paco Giménez (Bevacqua: 2013). Aquí se trenzan textos de célebres obras teatrales de Federico García Lorca con pasajes de su blog *La novia de Sandro* para contar su vida como travesti. Leemos en el cuento «Gracias, Difunta Correa»:

Una travesti sabe de la soledad, como doña Rosita la soltera. Una travesti sabe de autoritarismo y falta de libertad, como en *La casa de Bernarda Alba*. ¿Y no hay acaso travestis que añoran ser madres, como Yerma? ¿Y no viven pasiones desesperadas, como los amantes de *Bodas de sangre*? Las travestis que han sido fusiladas o asesinadas como Federico García Lorca (Sosa Villada, 2022: 17).

En este párrafo de *Soy una tonta por quererte* (2022), la autora deja claro el procedimiento estético que vertebra su poética trans/travesti (Gallego Cuiñas: 2021), basado en la libertad de subjetivación, en la condición de la exclusión y en la apropiación de ciertos personajes femeninos del universo lorquiano. Tanto en el teatro de Lorca como en la autobiografía de Sosa Villada se muestra a un yo ininteligible en su época, esto es, a un sujeto oprimido que cuenta su propia vida para generar un discurso disidente. En este sentido, las literaturas trans/travestis de los Sures en el

⁷ Una narrativa de vanguardia que podemos leer también como *literatura de los pobres* (Gallego Cuiñas: 2021) –es decir, como expresión vanguardista dentro de la tradición de la literatura del pobre– lo que denota la riqueza exegética de esta obra.

siglo XXI son las que mejor significan la plena vigencia de la «tradición de la vanguardia» (Kohan, 2021: 307) en América Latina.⁷ Además, apelar a este tema en la actualidad es también una toma de posición política, que pone el foco en la lectura contra-canónica de la disidencia subjetiva y sexual en obras consagradas, en virtud del giro trans/travesti al que se avienen las *narrativas de vanguardia* en las últimas décadas.

Las malas o el realismo mágico travestido⁸

Desde su portada, *Las malas* se revela como una suma de operaciones literarias de reapropiación simultánea de la tradición más canónica latinoamericana y de las prácticas culturales más disidentes del Cono Sur. La foto que aparece en el libro de Tusquets apela directamente a la célebre performance *Las yeguas del Apocalipsis* de Lemebel y Casas que tuvo lugar en la Universidad de Chile en 1988 (Carvajal: 2012). El objetivo de esta acción es bien conocido: reclamar el ingreso de las minorías a la comunidad universitaria, parodiando el gesto colonial del conquistador viril a caballo con dos hombres desnudos sobre una yegua, en actitud homoerótica. En la novela de Sosa Villada, sin embargo, vemos una foto de perfil de dos travestis montadx a caballo y vestidas de mujer, con piel oscura y en un escenario empobrecido, que sugiere una conquista festiva y lúdica,⁹ como si de un «caballo de troya» (Kohan 2021: 99) se tratara. Por supuesto, también alude al devenir animal o mutante de la subjetividad travesti, figuraciones de la *diferencia* que atraviesan la novela para dar cuenta de la transformación vital como *otro* pacto social posible. Por ello, pienso que no hay mejor texto, hasta la fecha, para ilustrar el modo en que la narrativa trans/travesti se convierte en la segunda década del siglo XXI en un ejemplo de vanguardia literaria y transición social, como lo fuera la obra lorquiana en su época.

Anteriormente, Camila Sosa Villada había hecho públicas varias anécdotas de *Las malas* en la mencionada obra teatral *Carnes tolendas* (2009), en el poemario *La*

⁸ Este epígrafe es una reformulación y expansión de la última sección de mi texto «Sujetxs pobres. Las narrativas trans/travestis argentinas del siglo XXI» (Gallego Cuiñas: 2021).

⁹ Unx de lxs sujetxs trans está disfrutando visiblemente del paseo a caballo y haciendo ostensible su felicidad.

novia de Sandro (2015) y en la autobiografía *El Viaje Inútil* (2018). Pero esta es la primera vez que Camila saca a la luz una novela, es decir, que toma la palabra bajo el paraguas de la ficción con una voz letrada –al contrario que Lemebel y Perlonguer que se dicen a-letrados en sus crónicas travestis– para narrar la marginalidad social de lxs sujetxs trans. La publicación dentro de un género literario canónico y comercial, la novela, y en una gran editorial, Tusquets, significan la emergencia mediática de esta narrativa trans/travesti de vanguardia. Esta reapropiación del discurso burgués por excelencia –como hiciera Lorca con el discurso romántico– implica dar un paso más allá en la tradición trans/travesti argentina, que hasta ese momento se había prodigado principalmente en el teatro, la performance y el folklore, y, luego en los géneros «menores» (Deleuze: 2012) y menos vendibles: poesía, cuento, ensayo, crónica, etc.¹⁰ Se conquista pues el soporte novelístico para presentar una suerte de *bildungsroman* vanguardista en donde Camila se dice social y literariamente a sí misma y a su disidencia, no desde la carencia o lo no-visible sino desde el exceso y lo éxtimo (Sibilia: 2009).

Las malas irrumpe y triunfa en el mercado *mainstream* –tiene varias reediciones y traducciones al francés, alemán e italiano, entre otras– poniendo la ‘nostredad’ insubordinada de la comunidad trans en el epicentro mismo del sistema literario latinoamericano, a través de un segundo procedimiento vanguardista de reapropiación: del realismo mágico en clave travesti. Esto no supone una renovación o una crítica sino la consideración del realismo mágico como un laboratorio para la expresión transfeminista, lo que provoca su desplazamiento y desestabilización canónica. En la novela, el personaje de Camila se comporta como una suerte de Remedios la Bella empoderada, que desde la autoficción cuenta su propia historia telúrica, subvirtiendo el devenir animal con cola de cerdo de la estirpe patriarcal, totalizante e inmortal de los Buendía en un proceso de subjetivación posthumano que presenta a travestis con alas de pájaro o a una matriarca de 178 años, la tía Encarna, cuidadora de una estirpe trans en una «casona rosa», que nos recuerda a la Úrsula Iguarán de los

¹⁰ Naty Menstrual utiliza la autoficción en *Batido de Troló* (2012), pero son cuentos y crónicas, no novela. Véase el estudio de Peralta (2011).

Buendía.¹¹ En cierto sentido, Sosa Villada le da la vuelta a la novela comprometida del *boom* de los sesenta, asentada en un programa emancipador de (re)construcción de la identidad nacional y continental falocéntrica, para narrar la vindicación de identidades tranfeministas y emancipadas. Y lo hará poniendo de relieve cuatro elementos que se repiten en las narrativas trans/travestis del siglo XXI.¹²

a) *El cuerpo*. La politización del cuerpo aparece como foco del relato, como un territorio en disputa por la legibilidad de un sujeto social marginado. Tanto la pobreza como la subjetividad trans/travesti se materializan en cuerpos precarios, en los que se inscriben las políticas disciplinarias que regulan no solo la vida y la muerte sino la construcción violenta de imaginarios, como ocurre en algunos episodios de *El otoño del patriarca*. Por ello, en *Las malas* se alternan las pedagogías y «contra-pedagogías» de la crueldad (Segato:2018) como símbolo de la convivencia de ambos regímenes materiales en la subjetividad trans/travesti: «Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen ‘los travestis’, ‘el travesti’, todo es parte de la condena [...] No quieren que sobreviva ninguna de nosotras» (Sosa Villada, 2019: 214). ¿Cuánto vale entonces la vida del sujetx trans? En el capitalismo gore, los «cuerpos marcados», «torcidos» o «degenerados» (López y Platero, 2019: 74) no cuentan ni valen nada. Porque el cuerpo es el soporte de la sexualidad, el género y la clase social y cuando se desvía de la norma sobreviene el desacato (como le pasa a Remedios la Bella), de la misma forma que su visibilidad literaria también conlleva una discursividad alternativa (Noemi, 2004: 44) o vanguardista. Afirmar Yelin, «Para escribir la vida [...] es necesario poner el cuerpo; y esto implica no solo tematizarlo, examinarlo, interrogarlo, sino también hacerlo actuar, pensar, imaginar, producir sentido y sinsentido en la escritura» (2019: 98). Por eso tenemos en *Las malas* una pléyade de escenas de violencia y travesticidio:

¹¹ Pareciera incluso que frente a *El otoño del patriarca* (del patriarcado), Camila Sosa Villada inventa aquí una suerte de *Primavera de la matriarca* (de una comunidad travesti): un despertar después del ocaso.

¹² Cada elemento a su vez forma parte de los otros, y muchos rasgos de uno se repite o superponen en otros.

Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto. Las avivadas criollas de los clientes, las estafas, la explotación de los chongos, la sumisión, la estupidez de creernos objeto de deseo, la soledad, el sida, los tacones de los zapatos que se quiebran, las noticias de las muertas, de las asesinadas. (Sosa Villada, 2019: 33)

O:

No podía culparme por eso, pero lo hacía, elegía ser la culpable de mi propio dolor, de esa sangre que me salía del culo cada vez que me iba al baño, por haber sido penetrada por primera vez por tres hombres consecutivos. Desde ese día mi cuerpo cobró un valor distinto. Dejo de ser importante el cuerpo. Una catedral de nada. (Sosa Villada, 2019: 72-73)

De otra parte, también se hace patente que toda identidad –como diría Butler– es travestida, que todo cuerpo es artificio. *Las malas* es de factura autoficcional al albur de la doble máscara del sujeto trans/travesti: en tanto subjetividad enmascarada (Giordano: 2011) y en tanto corporalidad teatralizada. Esta exhibición provocadora de los modos de (auto)producción de una identidad performativa y de un cuerpo performático que deviene en mercancía y fetiche puede ser leída como antinormativa. O mejor, como una economía sumergida de la subjetividad a través de la cual las travestis ganan dinero en el negocio de la prostitución vendiendo su ambivalencia genérica para trans-formar su cuerpo pobre y no quedar fuera de la categoría de sujeto: «Atraen la mirada sobre sí, pero son percibidos como seres degenerados, enfermos, potencialmente peligrosos para la moral social y la heterosexualidad» (Montes, 2017: 13). De ahí la necesidad de reproducirse –no de imitar sino de simular– en los ideales tradicionales de moda y belleza de la mujer (de las divas populares como Eva Perón o Susana Giménez) que ilustran los personajes femeninos lorquianos, aunque se trate de un deseo mercantilizado por los imaginarios de la cultura de masas, que igualmente asoman en Puig, dado que lo contrario produce más marginalidad (Farneda, 2011: 37). Al cabo, esta alienación normativa del cuerpo travestido a una imagen femenina hipersexualizada opera como valor de cambio en el mercado de la diversidad sexual (Valencia y León Olvera, 2019: 36) y de la

prostitución, uno de los trabajos más asiduos entre los sujetos trans, que son rechazados en otras profesiones.¹³

En definitiva, la representación del cuerpo travesti en *Las malas* opera como una extensión de la comunidad, cuya subversión epistémica, además de un reto ontológico, enfrenta –a través del gesto vanguardista de la simulación y la máscara (Kohan, 2021: 131)– la lógica binaria dominante de la cultura cisgénero. A esto se añade la «fractura entre el sujeto que enuncia y el sujeto enunciado» que potencia que el lugar de enunciación trans/travesti esté excluido de las «configuraciones del saber/poder» (Jefanovic, 2007: 363). En ambos casos, se da una enunciación que se libera de las construcciones culturales hegemónicas desde lo literario para decir «Nuestro cuerpo es nuestra patria».¹⁴

b) *La animalidad*. El segundo tema que voy a abordar es la doble animalización que experimentan los personajes trans de *Las malas*, muy vinculada al desplazamiento garciamarquiano hacia lo híbrido, lo natural y lo primitivo. Por un lado, como subjetividades pobres: «Pobre Natalí, murió joven luego de envejecer aceleradamente, tal como envejecen las perras, las lobas y las travestis: un año nuestro equivale a siete años humanos» (Sosa Villada, 2009: 104). Por otro, como corporalidades disidentes encarnadas en el personaje de María la Muda, que se transforma en pájara de plumas plateadas, o en el de Natalí que se convierte en loba las noches de lucha llena.

En el texto desfilan «perras» y «gatas» travestis, diferentes formas de habitar cuerpos plurales y proteicos que manifiestan «de manera extrema la concepción paradójica de lo humano que les da consistencia» (Montes, 2017: iv), dando paso a nuevas corporalidades, «a lo viviente como «otro»» de animalidad incierta (Giorgi, 2014: 47). Hay que traer a colación en este punto no solo al Foucault (1984) y al Derrida (2008) del agotamiento de la ontología humanística, sino el ideario feminis-

¹³ Casi el 79% de personas trans/travesti trabajan o han trabajado en la prostitución. Más del 90% ha sufrido violencia, acoso sexual y policial (Gálligo Wetzel, 2020: 58). Leemos en *Las malas*: «Llega una noche en que se vuelve fácil. Es tan sencillo como eso. El cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo. Ya hemos tomado las riendas. Ya nos hemos hecho cargo de nuestra historia, de la decisión que han tomado todos y cada uno: que seamos prostitutas» (2019: 75).

¹⁴ Ser travesti es también en *Las malas* «irse de todos los lugares», no tener nación ni pertenencia.

ta de Haraway (1995), que incide en nuestro parentesco animal, el de Butler del «nomadismo trans» (1999) o incluso el del antropólogo peruano Carlos Castañeda de la disolución del yo y la pérdida de la forma humana (véase Davis: 2012). Pero sobre todo al Gabriel Giorgi de *Formas comunes* (2014) que analiza lúcidamente la relación entre animalidad y alteridad como una política de la incertidumbre. ¿Y hay un efecto más vanguardista que lo incierto, la indefinición o el *ser-entre*? No aludo a la figuración de «sujetos en devenir», como en Perlongher (2008) o a las reflexiones de Braidotti (2000) acerca del devenir-mujer y nómada, sino más bien al «devenir animal» de Lemebel (1996) que no es una vuelta a lo salvaje, sino una apertura a las funciones de «lo viviente» que develan el carácter contingente, material y opaco de la identidad. De esta forma, Sosa Villada retoma la vida animal como prístina significación social del travesti –expulsado de lo humano– y defiende ese estar «entre» lo animal y lo humano (Giorgi: 2014) de las prácticas artísticas disidentes que la han precedido. Recordemos la célebre frase de Lohana Berkins «En un mundo de gusanos capitalistas hace falta coraje para ser mariposa»; las serpientes y panteras de Naty Menstrual; la loba de Effy o la afirmación de pertenencia de Susy Shock al «género Colibrí», un ave americana con más de trescientas especies que muere si se la encierra (Farneda, 2014: 127). A esto lo ha llamado Farneda «nuevas mitologías trans» (2014: 163), que en Sosa Villada se inscriben en el realismo mágico.

c) *La comunidad*. La verdadera protagonista de *Las malas* es la comunidad trans/travesti: «la manada» del parque Sarmiento en Córdoba (Argentina), que acogió a Camila y la ayudó en su época universitaria, hasta el punto de convertirse en su hogar. Los sujetos travestis están sometidos por las regulaciones normativas de la sociedad capitalista neoliberal, por lo que su vulnerabilidad, (sobre)exposición al daño y al abandono son incontestables, de ahí que la idea de familia se resignifique en este colectivo marginal para articular una verdadera transcomunidad. A pesar de estar asociada a la enfermedad y a la muerte, la «nostredad» cuir participa en unidad y solidaridad de aquello de lo que es excluida. Frente a las políticas de la precariedad del Imperio –en palabras de Hardt y Negri (2000)– desarrollan políticas de lo común, cimentadas en el soporte social, económico y afectivo, como sucede en *Cien años de soledad*. La comunidad tiene sus propias reglas de convivencia y parentesco: dentro todas son hermanas del resto y madres de sí mismas (Montes: 2017), reproductoras de vida y dadoras de futuro. Por ejemplo, uno de los personajes centra-

les de la novela de Sosa Villada, la Tía Encarna, funge de madre de la comunidad y de un bebé abandonado que llama «El brillo de los Ojos» y amamanta con sus pechos rellenos de aceite de avión: «Nos defendía de la policía, nos daba consejo cuando nos rompían el corazón, quería emanciparnos del chongo, quería que nos liberásemos. Que no nos comiéramos el cuento del amor romántico [...]. Nosotras, las emancipadas del capitalismo, de la familia y de la seguridad social» (2019: 28).

La experiencia de la comunidad (Esposito: 1998) travesti es eminentemente colectiva, «expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad» (Arfuch, 2002: 79), por lo que la autobiografía de Camila se desprivatiza, amén de una enunciación plural.¹⁵ De otra parte, se trasciende el esquema interior del hogar heteropatriarcal para proyectarse en *otro* modelo de familia –de maternidad y de amor– que habita en el exterior de las instituciones del Estado. Los personajes trans/travestis comparten «organismo», red de cuidados y protección, incluso con lxs otrxs, como en el caso de la única «concha» que forma parte de la manada, Laura, embarazada que da a luz en el transcurso de la novela y se enamora del travesti Nadina, que adopta a sus hijxs como padre. Este acto de amor, de repliegue a la norma cisheterosexual, se repetirá cuando la Tía Encarna se deje barba y ropa de hombre para llevar a «El brillo de los Ojos» al jardín de infancia e intentar frenar las burlas y abusos de los que es víctima.

d) El neobarroco. Las poéticas trans/travestis latinoamericanas han estado, de un modo u otro, ligadas a la escritura neobarroca (Calabrese: 1985), que sin duda es uno de los lenguajes literarios de la vanguardia. Pero en Sosa Villada esta forma llega a su máxima expresión con la actualización de varias formulaciones del (neo)barroco latinoamericano: la de Lezama (2009), que piensa el barroco como el «arte de la contraconquista»; la de Sarduy (1999), que considera el neobarroco como la «práctica del travestismo y la metamorfosis» y la de Bolívar Echeverría (1998) que define la hibridez y el mestizaje latinoamericanos desde un punto étnico y cultural, al tiempo que desde un enfoque de género. También asoma el «neobarroso» de otro vanguardista, Perlongher (2008), y su idea política de la loca: sujetos no normativos que resisten el ordenamiento de las identidades y los cuerpos en el siglo XXI desde la «fiesta», la «furia» y el drama a la vez.

¹⁵ Es decir: primero se conquista la propiedad del yo, luego se dice 'en común'.

En relación con el lenguaje, observamos en esta narrativa trans/travesti una «economía del exceso» (Croce, 2020: 41) y del significante, que deviene en mezcla, oxímoron y artificio (Zavala: 2001), a la manera del teatro de Lorca y del realismo mágico de García Márquez. Así, la máscara, lo impuro, el ritual, la provocación, el vitalismo y la metamorfosis componen la atmósfera vanguardista de *Las malas*. Y sobre todo el deseo como «potencia transformadora que desafía las normas» (Montes, 2017: 44) de lo social y de lo literario que nos lleva a leer esta obra desde la vanguardia. ¿Qué desea entonces Sosa Villada? ¿Qué desea la comunidad trans de/por la que habla? Una nueva vida, respetuosa con la diferencia, una utopía del cambio social (Edwards: 2017): la provocación de una «reflexión sensible», como diría Garramuño (2015: 88). Y por encima de todo, que se redireccionen las políticas sexuales, que se reactualice la imaginación desde lo disidente y que la vida gane el pulso a la muerte: «Se trata de «morir de viejas» y no a los treinta y cinco años como señala el promedio de vida de las travestis. Se trata de baile y de rebeldía, lo que marco un gesto que enlaza la sobrevida, la fiesta e insurrección, todos signos del cuerpo travesti que resiste y festeja.» (Rotger, 2018: 9)

Conclusiones

La narrativa de vanguardia es radicalmente histórica y condensa dos procedimientos estéticos y sociales en el siglo XXI: las políticas de lo común y de la disidencia, que hallan su epítome en la ficción trans/travesti de Camila Sosa Villada. En primer lugar, desde la perspectiva de lo común, encontramos la prevalencia del relato autobiográfico donde el yo es multitud que se afana en des-identificarse y visibilizar su vida precaria, como una forma de activismo que fusiona arte y vida. Decir lo contra-sexual (Preciado: 2002) es contra-canónico, conquistar *en común* un discurso hegemónico y hacerlo vanguardia. Esto evidencia la estrecha relación entre estética, política y vida que se articula en una performatividad triple: del yo disidente,¹⁶ de la lectura del otro canónico (español a través de Lorca y latinoamericano a través de García Márquez) y de la escritura desplazada. De esta manera, la subjetivi-

¹⁶ Se yergue entonces una ideología subjetiva decolonial que balcaniza la dupla sexo-género de herencia colonial (véase Mignolo: 2008).

dad colectiva que se cuenta en *Las malas* posibilita la (auto)construcción vanguardista de una transcomunidad que Sosa Villada no deja de evidenciar en cada escenario o en cada libro.

En segundo lugar, siguiendo a Nancy (2000), una literatura tiene la capacidad de producir disenso cuando cambia las formas de enunciación y de representación. Y esto es lo que hace, en mi opinión, la narrativa de vanguardia de Sosa Villada, que toma la forma trans/travesti para visibilizar subjetividades no clausuradas y marginadas. El siglo XXI ya no es solo el de la crisis económica, climática y pandémica sino el de la crisis de los procesos de subjetivación, que se problematizan y *comunizan* para crear una resistencia epistémica a la matriz cisheteronormativa históricamente dada. Pero esta inestabilidad ontológica de los cuerpos y de las categorías identitarias que tradicionalmente han servido para definir a los sujetos, también se traslada al texto literario. Por ello, identificamos una política vanguardista en la ficción de Sosa Villada, una manera de *situarse* en el campo literario que va en contra de la idea de canon desde dentro. ¿Cómo? Apropriadose de él, desplazándolo y travistiéndolo. Porque está claro que, después de Camila Sosa Villada, leemos de *otra* forma el teatro lorquiano y el realismo mágico. En un gesto que reproduce el de «Kafka y sus precursores», el famoso ensayo de Borges, la narrativa trans/travesti de Sosa Villada crea como precursores, resemantizándolos, a Federico García Lorca y, sobre todo, a Gabriel García Márquez. Con lo cual, este procedimiento estético que se fundamenta en contra del canon se revela esencial para discutir el fenómeno cultural de la vanguardia hoy día como modo de producción de sentido disidente y *situado*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer (2016). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bauman, Zygmunt (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: FCE.
- Berardi, Franco (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bloom, Harold (2001). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bevacqua, Guillermina (2013). «Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas» [en línea], en Revista del Centro Cultural de la Cooperación 19. <<https://www.centrocultural.coop/revista/19/carnes-tolendas-retrato-de-un-travesti-en-el-centro-cultural-rojas>> [consulta 13 de mayo de 2022]
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Brownell, Pamela y Ezequiel Lozano (2014): «Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo», en III Coloquio Internacional «Escrituras del Yo». Rosario: FHyA – UNR.
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Butler, Judith (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carvajal, Fernanda (2012). «Las yeguas del Apocalipsis». *Lecturas para un Espectador Inquieto*. Yayo Aznar y Pablo Martínez eds. Madrid: CA2M, pp. 264-275.
- Corrales, Javier y Mario Pecheny (2010). *The Politics of Sexuality in Latin America. A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Rights*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Croce, Marcela (2020). «Barroco: un modo de tránsito por lo americano». *Polifonía y contrapunto barrocos. Marosa di Giorgio, Lezama Lima, Wilson Bueno*. María José Rossi ed. Buenos Aires: Teseo, pp. 41-56.
- Davis, Fernando (2012). «Loca, devenir loca». *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. VV.AA. eds. Madrid: MNCARS-RCS, pp. 181-185.
- Deleuze, Gilles (2012). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (2008). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

- Edwards, Matthew J. (2017). *Queer Argentina (New Directions in Latino American Cultures)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Espósito, Roberto (1998). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Farneda, Pablo Óscar (2014). *Prácticas de Sí. Subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral.
- Flores, Valeria (2013). *Interrucciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Foucault, Michel (1984). *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Gallego Cuiñas, Ana (2021). «Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI». *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, pp. 69-112.
- (2022). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. Berlín: De Gruyter.
- Gállego Wetzel, Agustina (2020). «Formas de la aparición en *Las Malas de Camisa Sosa Villada*». *Revista Landa* 8, pp. 51-78.
- García Lorca, Federico (2017). *Poema del cante jondo*. Edición de Luis García Montero. Madrid: Austral.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Giordano, Alberto (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giunta, Andrea (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Hardt, Michael y Antonio Negri (2000). *Empire*. Harvard: Harvard University Press.
- Jeftanovic, Andrea (2007). «Cuerpos travestis, perturbando deseos e ideologías». *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Zandra Pedraza Gómez comp. Bogotá: Ediciones Uniandes, pp. 357-379.
- Klinger, Diana (2007). *Escritas de sí, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Río de Janeiro: 7Letras.

- Kohan, Martín (2021). *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lemebel, Pedro (1996). *Loco afán. Crónicas de sidario*: Santiago de Chile: LOM.
- Lezama Lima, José (2009). *La expresión americana*. México: FCE.
- Longoni, Ana y Fernando Davis (2009). «Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate». *Katatay* 7, pp. 6-11.
- López, Silvia y R. Lucas Platero (eds.) (2019). *Vidas que cuentan y políticas públicas*. Barcelona: Bellaterra.
- Maravillas Moreno, Amor (2021). «Los límites entre la ficción y la escritura autobiográfica en la narrativa Queer. Las malas» de Camila Sosa. *Escritoras y fronteras geosimbólicas*. Caterina Duraccio coord. Madrid: Dykinson, pp. 193-204.
- Menstrual, Naty (2012). *Batido de troló*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Mignolo, Walter (comp.) (2008). *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Signo.
- Montes, Alicia (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Argus-a.
- Moszczyńska-Durst, Katarzyna. (2021). «Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y el «arte queer del fracaso»: *Las malas* de Camila Sosa Villada». *Pasavento* 9, pp. 309-322.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Peralta, José Luis (2011). «La narrativa travesti de Naty Menstrual». *Revista Lectora* 17, pp. 105-122.
- Perlongher, Nestor (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rotger, Patricia (2018). «Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea». *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH* 2, pp. 1-13. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22647/22269>> [consulta 9 de mayo de 2022].
- Sánchez Osoros, Ignacio (2021). «Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en *Las malas* de Camila Sosa Villada». *Chasqui* 50, pp. 133-152.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX.
- Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Shock, Susy (2011). *Poemario Trans Pirado*, Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Sibilia, Paula (2009). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- (2022). *Soy una tonta por quererte*. Barcelona: Tusquets.

- Sousa Santos, Boaventura de (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Timossi, Gabriela Magdalena, y Aguirre Vallés, Camila (2021). «La performance identitaria como lucha política: una lectura de Las malas de Camila Sosa Villada». *Avances* 30, pp.261-276.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Wayer, Marlene (2019). *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.
- Yelin, Julieta (2019). «La voz de nadie. Sobre el pensamiento del cuerpo en la literatura latinoamericana reciente». *Pasavento* 7, pp. 97-113.
- Zavala, Iris M. (2001). «El barroco latinoamericano y la lengua». *La Página* 45-46, pp. 131-152.