

Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático

Alicia Montes

Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras.

Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo.

Las malas, Camila Sosa Villada

Las malas (2019) de Camila Sosa Villada se organiza como un collage barroco de fragmentos narrativos que dan forma sensible al carácter desaforado, polimorfo y monstruoso de los cuerpos travestis que la habitan. A esos cuerpos en devenir alude de manera provocativa el título de la novela, que pone en el centro la “lucidez” (Sosa Villada, 2019, p. 107) y la “ferocidad” (Sosa Villada, 2019, p.100) animal de lo *queer* manifiesto en ellos, pues interrumpen y resisten los binarismos y conceptualizaciones de toda norma falogocéntrica. El título también abre pasajes hacia la serie literaria de las figuraciones trans* en la que se inscribe la novela. Desde esta perspectiva, no puede sino evocar el espacio prostibulario y “coliza” de los primeros libros de crónicas de Pedro Lemebel (1995, 1996), en los que emergen las vidas precarias y sacrificables del “mariconaje guerrero”. Esa categoría singular es construida por la escritura neobarroca del artista chileno como un Frankenstein de retazos animales que conjuga, en sus paradójicos devenires, la violencia de las clases marginalizadas con la solidaridad, la

cursilería y la construcción de sí teatral de las “locas”. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *La esquina es mi corazón* (1995) y *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), no es la ironía carnavalesca ni la tragicomedia exagerada el tono dominante en el relato de Sosa Villada sobre “las travestis perras del Parque Sarmiento” (Sosa Villada, 2019, p. 21), aunque haya coincidencia en el imaginario desaforado y animal con el que se des-figuran esos cuerpos.

La novela, a veces cerca del melodrama, por la falta de distancia con la que diseña la historia de vida de la narradora, y de algunos de sus personajes¹, y otras próxima a la denuncia cruda y directa en clave de género², configura un mundo travesti en el que el desborde de lo maravilloso, la ferocidad de lo animal³, el sentimentalismo, la visión pesimista de la existencia y la victimización tensionan la escritura.

¹ La distancia de la ironía aparece como un recurso sumamente eficaz para abordar los relatos “desidentitarios” travestis y se observa, por ejemplo, en la textualidad de Susy Shock y Naty Menstrual, entre otras escritoras trans*. Esta estrategia evita la victimización del yo que enuncia y la caída en el golpe bajo sentimental, al mismo tiempo que abre posibilidades literarias de sentido plurales a través del humor y la autoparodia.

² “La temporada de caza ha comenzado. Todo el barrio nos acosa. Quieren la matanza de las travestis. Que lo anuncien los diarios, que lo filmen los noticieros, que figure después en los libros de historia: ‘Hoy recordamos la matanza de las travestis’” (Sosa Villada, 2019, p. 177).

³ Cuando se habla de “animal” o “animalidad” no se está haciendo referencia al segundo término del binarismo humano/animal, que lo coloca en el lugar de lo salvaje, lo natural, lo inferior al hombre, etc. Se está haciendo referencia a lo viviente como universo de cuerpos vivientes, de campos de fuerza pre-individuales e impersonales que tiene carácter político pues ponen en jaque las distribuciones aceptadas. Lo animal, en esta concepción, aparece como parte de un ordenamiento diferente de los cuerpos en el que la naturaleza deja de ser una exterioridad opaca. Es una línea de desfiguración, un umbral de indistinción. No tanto una forma-cuerpo como una instancia desde la cual la corporalidad misma se levanta contra toda forma de representación, de forma fija y definida. Implica la crisis de ciertas lógicas de representación propias de un universo jerarquizado y de una cultura inmunitaria (Giorgi, 2014).

Estos extremos discursivos dan forma y tono ambivalentes a un relato lleno de pliegues que entrecruza la construcción de un mito, en el que se vuelve quimérica la figura de las travestis⁴, con dispositivos autoficcionales que sumergen al yo narrador en un mundo poblado por seres monstruosos conectados con las fuerzas impersonales y las diosas ctónicas de la vida: “Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo” (Sosa Villada, 2019, p. 17).

El relato toma, así, la forma de un bestiario extravagante y desordenado, en el que la animalidad funciona como un modo de hacer visibles, en su singularidad vital inclasificable, esos cuerpos anómalos y desprotegidos por el estado-nación que “Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal” y “Se mueven así, como si fueran manada” (Sosa Villada, 2019, p. 17). Lo animal, entendido como *eso* singular que no admite una forma cerrada y excede el campo de lo definible, permite también describir las relaciones complejas que mantienen las travestis entre sí y con la sociedad. Pone el acento en la crisis de las lógicas de representación hegemónicas que ordenan las corporalidades y las especies en categorías jerárquicas (humano/no humano, superior/inferior, hombre/animal) determinando quiénes merecen ser tratados con derechos, preservados y qué cuerpos son desechables pues sus vidas no valen nada. Elimina las diferencias entre *Bíos* y *Zoé* (Giorgi, 2014, pp. 33-35).

Al mismo tiempo, la novela configura un portulano trans* hecho de recorridos espaciales y relatos de encuentros (rituales colectivos y prácticas disyuntivas individuales). Este *mapa mundi* extiende su territorio de límites difusos desde “el gran pulmón verde” y “salvaje”

⁴ “Ahí, en ese Parque contiguo al centro de la ciudad, el cuerpo de las travestis toma prestado del infierno la sustancia de su hechizo” (Sosa Villada, 2019, p. 18) y “La Tía Encarna participa del aquelarre con un entusiasmo feroz. (...) Se sabe eterna, se sabe invulnerable como un antiguo ídolo de piedra” (Sosa Villada, 2019, p. 18).

del Parque Sarmiento, ubicado en el corazón de la ciudad de Córdoba donde la narradora y las otras travestis ejercen la prostitución, se drogan y emborrachan en una suerte de ritual colectivo iniciático, hasta el “caserón rosa” de La Tía Encarna, fortaleza que las cobija y protege del espacio inhóspito de la ciudad, que empuja sus cuerpos vulnerables a la violencia (peleas, abusos, violaciones) y a la muerte (enfermedad, suicidio, travesticidio). Allí, en esa heterotopía (Foucault, 1994) sostenida por la “complicidad de huérfanas” de las travestis (Sosa Villada, 2019, p. 24) se vuelve posible todo aquello que en el espacio-otro de la ciudad no les está permitido, es rechazado como signo de degeneración o está prohibido por la ley de un estado-nación que en ese momento no las reconoce todavía como sujetos de derecho: la adopción clandestina de un bebé abandonado, y la escenificación de una maternidad imposible en la que La Tía Encarna reproduce “El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo” (Sosa Villada, 2019, p. 25); la llegada de Los Hombres Sin Cabeza que prefieren amar a las travestis en lugar de a las mujeres que “los esperaban con las piernas abiertas y el sexo en flor” (Sosa Villada, 2019, p. 37); el romance inclasificable entre Laura, una mujer embarazada, y Nadina, la travesti que de día trabajaba de enfermero (Sosa Villada, 2019, p. 51); la transformación en pájaro de María, la sordomuda que emitía quejidos como un cabrito doliente; los rituales chamánicos en torno a la vida y la muerte de la Machi, la travesti paraguaya que le había arrancado el pene a un policía que había querido violarla o el encierro de Natalí para evitar que se hiciera daño o saliera a la calle ya que, por ser la séptima hija varón de su familia, una vez al mes se convertía en lobizona (Sosa Villada, 2019, p. 103).

De esta manera, la novela constituye un territorio ficcional habitado por una colección de seres extremos que desafían las regulaciones de la biopolítica y la heteronormatividad pues materializan un imaginario *sui generis*, ubicado en un umbral poroso e indecible que

las sitúa en el intervalo entre lo humano y lo animal⁵. Así, desfilan en la novela una serie de personajes que articulan variaciones de la animalidad en tanto formas de vida plurales: Las Cuervas que no se atreven a asumir su carácter trans* excepto cuando están protegidas por la manada travesti en la oscuridad del bosque; La Tía Encarna, que acumula en sus 178 años cicatrices de sus muchas vidas de lucidez animal; la Pato violenta como un gato montés; Natalí, la lobizona; María la Muda convertida en pájaro gris; la Machi, la hechicera, que abre las posibilidades de lo milagroso en un mundo de miseria y violencia, y, junto a esta fauna fantástica, los excesos del dolor, la crueldad y la exclusión que les corresponde a estas vidas que no se encuentran entre las que están destinadas a ser cuidadas, reconocidas social y políticamente o tener un futuro (Butler, 2002).

El carácter fronterizo e inclasificable en términos genéricos de las travestis no permite figurarlas *ni como varón ni como mujer* y las ubica en un entrelugar ilegible en términos conceptuales heteronormativos. Por ello, el intervalo polivalente de la común animalidad es el dispositivo estético que elige la novela para traducir al código de la leyenda maravillosa y la autoficción, y al mismo tiempo poner en crisis la mirada cosificadora y estigmatizante que la sociedad inmunitaria deposita sobre estos seres eliminables y desechables, portadores del estigma de la anomalía natural y social que no permite su carácter de vivientes con iguales derechos a los otros. Así, desde la perspecti-

⁵ “ciertos recorridos de la cultura de las últimas décadas inscriben al animal, y a los espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar sobre ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades: el animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como ‘humana’. (...) la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología” (Giorgi, 2014, p. 15).

va sustancialista del género y del sexo, que también habita la novela como la ley que estas corporalidades citan y trasgreden, los cuerpos travestis toman la forma-informe de monstruos infernales y ambivalentes (Sosa Villada, 2019, pp. 18-19) que no definen su sexo como las mujeres por la posesión de una “concha” (Sosa Villada, 2019, p. 79), sino por una genitalidad masculina que, ante la sociedad, deslegitima su deseo y lo vuelve anómalo: “Somos la manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombachas con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los sidosos, los enfermos, eso somos” (Sosa Villada, 2019, p. 79).

La trama narrativa teje el descenso a los infiernos de lo inhumano, con el que se da forma al mito travesti⁶, con el relato de un yo-narrador, cuya memoria se centra en los efectos traumáticos de ser diferente⁷ en un medio rural pobre y patriarcal. Así, el mito colectivo recicla la hipérbole del “realismo mágico” de los años ‘60 y ‘70 para rescatar del olvido esas vidas invisibilizadas por la sociedad: “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo nombre para todas: putos” (Sosa Villada, 2019, p. 79). Las estrategias de las ficciones del yo, por su parte, dan consistencia a la voz narradora otorgándole una historia y una identidad que disemina en el relato una serie de episodios fundantes de carácter negativo: la crueldad y el rechazo del padre; el abandono familiar; su descubrimiento del deseo “maricón”; la violencia de la primera violación por parte de la policía; sus primeras escenas como travesti y elección de la prostitución como medio de sobre-

⁶ En repetidas ocasiones (charla TEDx, *Las malas*) se menciona que la zona roja de trabajo de las travestis era el lugar presidido por la estatua de Dante. Esa circunstancia permite la conexión con el infierno de *La divina comedia*.

⁷ “Me convierto en un mariconcito triste. (...) Mi mamá que tiene veintisiete años, se hace amiga de la hija adolescente de los vecinos y ya no está sola. Pero yo, con mi maricones auestas, no puedo hacer un solo amigo. Estoy condenado a la tristeza y a la soledad del campo” (Sosa Villada, 2019, p. 32).

vivencia. Junto a estas escenas de dolor, la narradora recupera lo que llama “la otra vida. La vida blanca, la vida diurna, entrometida en el mundo de los heterosexuales de piel clara y costumbres respetables.” (Sosa Villada, 2019, p. 127). En estas secuencias, se narra la rutina de la “respetabilidad”: los estudios universitarios, las compras barriales, el intento camaleónico de llevar “una vida que no fuese juzgada ni condenada” (Sosa Villada, 2019, p. 127). La escritura sutura estas dos experiencias vitales y las pone en contacto construyendo un claroscuro que impregna al personaje narrador, pero también a la figura de las otras travestis, desdibujando contornos individuales. De esta forma, el texto configura los complejos pliegues de la travestibilidad como oxímoron que se reproduce con variantes fractales en cada historia. Devenir travesti implica afrontar el riesgo de la diferencia desafiando las regulaciones genéricas para sumergirse en el “desconcierto” y la “desorientación” de una práctica que desorganiza el cuerpo y lo convierte en el escenario aporético de un deseo que muchas veces, en tanto tecnología de género, toma la forma biopolítica ejemplar de los personajes de los medios de comunicación masiva:

Yo tenía trece años apenas, todavía no comprendía lo que pasaba dentro de mí, no podía ponerle palabras a nada de eso. Y entonces apareció Cris Miró (...) Yo asistí a su aparición siendo un niño todavía y pensé: *Yo también quiero ser así*. Eso quería para mí. El desconcierto del travestismo. La desorientación de esa práctica (Sosa Villada, 2019, pp. 43-44).

Por esto, un envés del relato se configura con la estética proteica y compleja de la “autoficción biográfica”⁸, dispositivo de prácticas

⁸ La “autoficción biográfica”, según la clasificación que propone el ensayo de Vincent Colonna (2004) —las otras categorías son “autoficción especular” y “autoficción fantástica”— supone que la figura del escritor o la escritora protagoniza la historia o es el pivote en torno al cual la materia narrativa se organiza. Sin embargo, a pesar de que se fabula su historia de vida a partir de un relato que tiene conexión con hechos sucedidos, la narración genera el efecto de un verosímil ficcional. Se trata de “un mentir

escriturarias que borran las fronteras entre imaginación, invención y testimonio. En ella, el yo autoral opera un “travestismo ficcional de sí” (Colonna, 2004). En este sentido, la idea de “autoficción”, en tanto horizonte para leer el texto, es más productiva que la de autobiografía pues permite poner el foco en procedimientos de escritura barrocos que figuran y desfiguran los cuerpos y relacionan la novela con series *biblioclastas* que ponen en crisis los contratos de lectura, como por ejemplo las narraciones de Copi. Este tipo de *ficciones del yo* habilitan un juego de espejos entre el cuerpo material de la llamada “trans/escritura” (Sosa Villada, 2018) y las formas sensibles monstruosas, animales y desaforadas con las que se metaforizan los cuerpos travestis de la novela.

La autoficción, en tanto “mitomanía literaria” (Colonna, 2004), posibilita la interpretación de fenómenos escriturarios “inclasificables”, en términos de categorías genéricas rígidas y sustancialistas, que exploran la pulsión dionisiaca e impersonal de la escritura pues se ubican en un espacio que se encuentra del otro lado de la idea

verdadero”, de una versión de esos hechos no necesariamente exacta. Esta es la forma más extendida y discutida de la autoficción. Muchos críticos confunden esta forma fictiva con la concepción tradicional de la autobiografía, o del testimonio, pero no tienen en cuenta que por el dispositivo “del mentir verdadero”, el autor modela su imagen literaria con una libertad que no permiten las otras formas. Con la opción autoficcional biográfica, el autor puede abarcar toda su vida, uno o varios episodios de ella, sin que el grado de ficción o imaginación que introduzca sea un problema importante. En la autoficción biográfica, el sujeto experimenta diferentes devenires e identidades pues el relato funciona como una metáfora y no tiene en sentido propio una historia o un contenido que “representar”. La autoficción pone en evidencia que la escritura tanto desde el punto de vista de la lectura como de la textualización es una práctica alucinatoria que pone en crisis la idea de realidad como sucede en Copi, donde muchas veces el *trip* lisérgico y la escritura se identifican. Remite a la idea de que lo real no es perceptible más allá de los imaginarios que lo complican o lo simplifican ya que nuestro anclaje en la realidad se produce a través de una compleja arquitectura discursiva. La zona roja es la puerta de un averno por el que salen aquellas formas infernales que han perdido “toda esperanza”.

moderna y humanista de sujeto. En efecto, para subrayar esta pulsión impersonal que habita la escritura y se aleja de todo concepto de interioridad subjetiva y de yo unitario, Vincent Colonna construye una genealogía que se remonta a la obra de Luciano de Samosata, un escritor de origen sirio que vivió en el Imperio Romano durante el gobierno de Marco Aurelio (siglos I y II d.C.). El crítico francés señala que el modelo seguido por Luciano, en sus *ficciones del yo*, es el de Ulises cuando deviene narrador en *La Odisea* (IX a XII). Como el héroe griego, Luciano transformado en personaje ficcional contará historias sobre seres fabulosos y bestiales. Por ello, el tema de la autoficción es lo monstruoso, lo inhumano, lo terrible, lo insoportable en todos los dominios (corporal, intersubjetivo, sexual y social), pero también lo feérico, lo utópico, lo maravilloso: “Luciano dibuja la cartografía de un doble espacio inhumano, el de las delicias y los suplicios” (Colonna, 2004, p. 30). Paradójicamente, las escrituras del yo ponen en evidencia que la vida supera la idea de un yo individual, lo íntimo aparece en ellas como un espacio abierto a lo otro, a afectos e intensidades comunes no apropiables por un yo (Giorgi, 2014, p. 37). Siguiendo este camino, la novela *Las malas* construye un espacio escriturario donde lo normativo y el desvío, lo normal y lo monstruoso, la utopía y la pesadilla, la ficción testimonial y la leyenda maravillosa se solapan difuminando sus fronteras, así como se borran los límites entre humano y animal, normalidad y anormalidad en el común y agónico espacio de lo viviente.

El relato suspende y sostiene la línea de demarcación cultural fallogocéntrica que diferencia los cuerpos por lo cual vuelve indecibles los contornos de las figuras. Por ello, en el tejido de la novela, se diferencian y disuelven en un *continuum* heterogéneo donde prima *lo común*: a) el relato identitario del yo protagónico que se construye en doloroso conflicto con el mandato heteronormativo y violento del padre cuya transgresión se prefigura como destino de prostitución y

muerte; b) la historia del descubrimiento del deseo homosexual que pone en crisis la ley del padre, dando lugar a un proceso incierto y riesgoso de travestibilidad en clave de contradictorio *bildungsroman* en el que no se persigue la imagen de un modelo ejemplar en términos de varón o de mujer, pero al mismo tiempo tampoco se borran los mandatos que regulan ese mismo modelo; c) la construcción de un mito colectivo travesti, en el que conviven la denuncia social, la crónica de la violencia y de la marginación de los cuerpos trans* y un imaginario desaforado que diseña un *mappa* que excede los límites de lo humano y los pone en crisis a través de la figura política de la animalidad, que redistribuye lo sensible y la mirada sobre el espacio que esos cuerpos tienen derecho a ocupar.

Así, las paradójicas historias de “las malas” se cierran de modo que, mientras se constata el borramiento de esas vidas consideradas nocivas y sacrificables y también de los nombres que las singularizaban, se les da consistencia literaria para rendirles un homenaje que las inscribe en la memoria subversiva del discurso-trans de la novela, aunque con la forma de un epitafio (Sosa Villada, 2019, pp. 216-220).

Memoria de un cuerpo en devenir o ¿cómo narrar la travestibilidad?

En la novela, la experiencia del “desvío” respecto de la heteronormatividad se narra desde la perspectiva de un yo que fabula recuerdos, a partir del trauma familiar, en el presente de la enunciación para construir retrospectivamente su devenir monstruoso en clave de melodrama pesimista. Esta trayectoria, como se señaló, está marcada por la violencia y el estigma social desde el momento en que el deseo se manifiesta como transgresión a la ley del padre.⁹ La historia narrada

⁹ Luego de narrar la forma en que La Tía Encarna se convierte en madre de un niño abandonado en el Parque Sarmiento, la narradora evoca un fragmento de su pasado: “Desde el sillón que me han concedido para dormir esa noche, recuerdo lo que se dijo siempre en mi casa sobre mi nacimiento. Mi mamá estuvo dos días en trabajo de par-

entreteje el proceso de autoformación y cuidado de sí, característicos de las tecnologías del yo, que muchas veces usan los modelos impuestos por los medios masivos como el de Cris Miró para reproducirlos (de Lauretis, 1989) y la educación sentimental brindada a la narradora por la legendaria Tía Encarna y el grupo monstruoso de travestis del Parque Sarmiento. A esto se suma, el encuentro de un recién nacido abandonado en el parque que Encarna adoptará ilegalmente como hijo propio, El Brillo del Cielo, se transformará en centro de su vida, y será uno de los pretextos narrativos para el viaje hacia el pasado individual común a todas que hace la narradora de modo que presente y pasado e individual y colectivo se reflejen mutuamente.

La casona rosa de Encarna, además, será el *axis mundi* a partir del cual se hilarán las historias de vida de cada una de las travestis que viven o se nuclean allí junto a la única mujer prostituta que es parte del grupo, Laura. En torno a este eje narrativo proliferan otros relatos como el de Los Hombres sin Cabeza y el de los ocasionales clientes o amores del yo narrador. En este último aspecto, el texto vuelve literal el sentido del término *pornografía* (relato de prostitutas) pues permite contar encuentros sexuales de la profesión en los que se mezclan la ternura, la obscenidad y la violencia (Sosa Villada, 2019, pp. 32, 77 y 101-102). Este es uno de los lugares comunes de los relatos trans¹⁰ y su uso depende del dispositivo narrativo: puede tener función de denuncia social y servir para la visibilización crítica de las prácticas abusivas a las que se someten los personajes o para carnavalizar los

to, sin poder dilatar y sin soportar los dolores. Los médicos se negaban a realizar una cesárea, hasta que mi papá amenazó de muerte al doctor encargado del asunto (...) Eso fue lo que dijeron de mí después: que había nacido bajo amenaza. Mi papá repetiría conmigo la misma actitud, una y otra vez, a partir de entonces. Todo lo que me diera vida, cada deseo, cada amor, cada decisión tomada, él la amenazaría de muerte” (Sosa Villada, 2019, pp. 26-27).

¹⁰ Cf. *Mora, una confesión* de María Maratea, *La constitución travesti* de Sebastián Duarte o *Continuadísimo* y *Batido de Troló* de Naty Menstrual, entre otros.

tabúes sexuales de modo provocativo. Ahora bien, el uso de estos relatos en *Las malas* cumple la función de darle forma sensible al carácter ambivalente de las prácticas travestis y sus encuentros eróticos, pero también exhibir la violencia y la crueldad que las habita. Esta agresividad convertida en “rabia” justifica, en la novela, la respuesta que las travestis dan a la experiencia de exclusión a las que las condena la sociedad y a la retórica biopolítica que construye un imaginario que les asigna el no lugar del afuera de la naturaleza, de lo nocivo, lo degenerado y salvaje. Ellas son, como Medea, las bárbaras, lo otro de la civilización falogocéntrica y patriarcal. Son “las malas” de una historia en la que solo tiene cabida la gente “normal”. Esa maldad, en la novela, se manifiesta como violencia contra el mundo que no las reconoce y las expulsa. Genera utopías de destrucción retaliativa:

Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras. Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo. Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo. Envenenarles la comida, destrozarse sus jardines de césped bien cortado, hervir el agua de sus piscinas, destrozarse a mazazos esas camionetas de mierda, arrancarles del cuello esas cadenas de oro, tomar sus preciosas caras de gente bien alimentada y rallarlas contra el pavimento hasta dejar expuestos los huesos (Sosa Villada, 2019, pp. 121-122).

Debido a su heterogeneidad constitutiva, el tejido de las diversas líneas narrativas produce la erosión del verosímil testimonial y autobiográfico sugerido por el “Prólogo” de Juan Forn¹¹ y por las afirmaciones hechas en *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018). Esta *deformación* da lugar a la construcción de un relato transgénero, en el sentido textual

¹¹ “Lo primero que conocí de Camila Sosa Villada fue una charla TEDx que dio en Córdoba, trece minutos extraordinarios que empezaban con un pronóstico brutal que hizo su papá: ‘Un día van a venir a golpear esa puerta para avisarme que te encontraron muerta, tirada en una zanja’. Ese era el único destino posible para un varón que se vestía de mujer: prostituirse y terminar en una zanja” (Forn, en Sosa Villada, 2019, p. 7).

y sexual, que se configura en clave de autoficción biográfica y mito. En esta escritura, lo maravilloso inhumano y la violencia humana conviven conflictivamente y determinan un espacio ficcional en el que la memoria del yo autoral, en su homenaje-reparación con respecto a esas travestis que desaparecieron en la borradura de su pasado¹², se figura como relato que no debe someterse a la prueba de verdad, pues el contrato de lectura que la novela establece, combinando, desfigurando, reconfigurando recuerdos de vida y escenas imaginarias, instituye un entredós textual que en su movimiento de lanzadera erosiona toda polaridad ficción-realidad y toda pureza genérica.

La totalidad de las historias que allí se relatan no son, en definitiva, otra cosa que *literatura* y la imagen autoral que se figura aparece diseminada en los fragmentos de cada uno de los devenires monstruosos narrados, que cuentan una y otra vez con variaciones la pulsión disruptiva de la animalidad como fuerza que pone en jaque las regulaciones de la representación, en el relato de la lucha entre el deseo y la violencia heteronormativa de la sociedad: “Vas a terminar tirada en una zanja’, me decía mi papá desde la punta de la mesa. ‘Tenés derecho a ser feliz’, nos decía La Tía Encarna desde su sillón en el patio” (Sosa Villada, 2019, p. 215).

En la novela, el conflicto entre el *deber ser* heteronormativo y el deseo, que excede el juego ley/transgresión característico de la performatividad de género, se extiende hasta las formas extremas de la aniquilación de esos cuerpos vulnerables (suicidio, enfermedad, travesticidio) que es el resultado de las operatorias biopolíticas tanáticas sobre esas vidas que no son reconocidas en su carácter singular y están condenadas a no ser cuidadas, lloradas o recordadas (Butler, 2004). En este punto, la hipérbole, las imágenes de una crueldad inusitada ya no se usan sólo para contar el devenir de un deseo desorbi-

¹² Cf. Camila Sosa Villada, Charla TEDx, Córdoba, 24 de octubre de 2014. Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>

tado en tanto proceso de los cuerpos fuera de toda ley patriarcal, sino para dar cuenta de una monstruosidad, de una anomalía, que no se reconoce como propia en eso que se denomina sociedad:

Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón a la víctima. Dicen “los travestis”, todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida en nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a pedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo allá afuera, un monstruo que se alimenta de travestis (Sosa Villada, 2019, p. 214).

La escritura de Sosa Villada, en su inestabilidad genérica, acata y transgrede el sustancialismo de las clasificaciones apelando a prácticas discursivas que tanto las corroen como las confirman. Por ello, está habitada por paradojas que replican los vaivenes del devenir-travesti de sus personajes. Este ir y venir de un género al otro, esa inestabilidad que atraviesa la imagen de los cuerpos, pero no su deseo, se evidencian en los cambios de apariencia física de las travestis que muchas veces *vuelven* a vestirse y actuar como hombres para evitar la violencia que las amenaza, de acuerdo con el imperativo que establece una coherencia obligatoria entre genitalidad y género. En este sentido, es interesante observar cómo se repiten, en el imaginario travesti de la novela, ciertas fantasías masculinas con respecto a las mujeres. Las mismas irrumpen en el texto como pensamiento naturalizado, por ejemplo, cuando el yo-narrador presenta a Laura, la chica embarazada que ejerce con ellas la prostitución en el Parque Sarmiento, subrayando que tiene “una flor carnívora entre las piernas” (Sosa Villada, 2019, p. 49). En otras imágenes, referidas a sí misma y al resto de sus compañeras, la narradora manifiesta “teníamos un animal dormido bien guardado en la bombacha” (Sosa Villada, 2019, p. 49)

transformando en naturaleza sexual lo que es también construcción cultural (Butler, 2002).

Las metáforas referidas a los genitales proliferan en el relato y ponen el acento en lo biológico como definitorio del binarismo varón/mujer, haciendo visible hasta qué punto sigue funcionando en la construcción de los personajes una naturalización no asumida desde una perspectiva crítica a nivel de la escritura. Judith Butler (2002) sostiene que la categoría “sexo” es normativa y no natural porque es el efecto de un ideal regulatorio. Funciona como norma y es parte de una práctica normalizadora que produce los mismos cuerpos que gobierna.

Las metáforas animales o vegetales, que Camila Sosa Villada utiliza sustituyendo una palabra por otra, parecen postular una “verdad del sexo” que el deseo traicionaría a través de la puesta en escena de la femineidad en el cuerpo pensado como un artefacto ambivalente. Estas imágenes contradictorias definen el intervalo en el que se ubican la materialidad corporal travesti. Es un entrelugar que surge como campo de fuerzas tensionado por la polaridad varón/mujer que en muchas ocasiones implica la idea de haber nacido varón pero querer ser mujer y desear ser como tal porque hay algo que no encaja entre lo que se desea y lo que se está *destinado a ser*. La Tía Encarna le preguntará a la narradora si es “Concha” (Sosa Villada, 2019, p. 78); ella dirá de sí misma que se convirtió en mujer por el horror a la hombría que le reveló la violencia del padre (Sosa Villada, 2019, pp. 61-62) o se definirá, al hablar de su pasado, como un “pobre niño maricón” (Sosa Villada, 2019, p. 32). Estos elementos textuales hacen visible el carácter productivo de las relaciones de poder porque demarcan, diferencian y circunscriben a pesar de que en la novela el género se asume como una elección siempre abierta y fluctuante.

El proceso de la materialización del género, tal como emerge en *Las malas*, se caracteriza por la inestabilidad y la rematerialización,

ya que la fuerza reguladora puede volverse contra sí misma y poner en crisis las leyes heteronormativas sin nunca eliminarlas del todo. La performatividad de género no es un acto singular y voluntario, no está determinado por el deseo, es una práctica que se reitera y por medio de la cual el discurso produce los efectos que nombra. Observa Judith Butler (2002), al respecto, que las normas reguladoras constituyen performativamente la materialidad de los cuerpos y materializan el sexo del cuerpo como diferencia varón/mujer para consolidar el imperativo heterosexual. El cuerpo no puede concebirse como independiente de la fuerza reguladora y el sexo no es algo que “se tiene” o una descripción estática de lo que “uno es”. Es una de las reglas por medio de las que se hace visible cómo se es, califica un cuerpo para toda la vida en la inteligibilidad y lo hace simbolizable de acuerdo con el binarismo heteronormativo.

El discurso narrativo de *Las malas* constituye los cuerpos como un cruce de indeterminaciones marcado por la paradoja y la complejidad (ni mujer ni varón, ni humano ni animal). La escritura pone en marcha una serie de movimientos que deconstruyen los sentidos que establece el “Prólogo” escrito por Juan Forn, como así también el discurso sobre la relación literatura, interioridad y memoria que se sostienen en *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018): “La memoria sustenta la escritura. Escribir es escribir recuerdos” (Sosa Villada, 2019, p. 43); “Pienso en el fondo que sólo se puede escribir sobre eso. Que los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, solo es escribir sobre nosotros mismos. Sólo es a partir de esa voz que se escribe” (Sosa Villada, 2019, p. 97).

Estas ideas pretenden determinar desde la producción un sentido catártico al acto de narrar que contamina los efectos de sentido de la red que se organizan con la novela (Sosa Villada, 2018, p. 89). Se establece, así, un vínculo entre literatura y “honestidad”, que el carácter ficcional de todo relato vuelve imposible. En *Las malas*, el yo de la na-

rradora enhebra, a través de cortes temporales que se relacionan con las historias de las travestis de la casona de La Tía Encarna, la historia de su descubrimiento como “maricón”, la violencia física y simbólica padecida en el hogar, las traumáticas relaciones con su padre y su madre, la pobreza de la existencia, el despertar del deseo, las escenas de abuso a las que fue sometida por el entorno social, su inicio en la prostitución, sus enamoramientos fallidos y los vínculos satisfactorios, sus estudios universitarios y su formación como escritora trans*: “Mi primer acto oficial de travestismo fue escribir, antes de salir a la calle vestida de mujer” (Sosa Villada, 2019, p. 10). Sin embargo, el entramado narrativo, como se señaló, pone en crisis esa pretendida revelación de la verdad íntima, ese desnudarse frente al lector que prescriben los metadiscursos. La autoficción es un “mentir verdadero” lleno de pliegues y desvíos (Colonna, 2004) y se opone a la linealidad del pacto de lectura autobiográfico que postula una identidad entre el autor, el yo que narra y el yo narrado.

En la novela, cada uno de los personajes, incluyendo a la narradora, transita una variación del relato barroco de la travestibilidad que da forma general a la escritura. Estas variaciones toman la forma de un laberinto de espejos donde se pierde la diferencia entre individual y colectivo, porque la voz narradora construye su historia en la medida en que teje la de sus compañeras travestis. Estas refracciones desdibujan los contornos de las imágenes del yo y de cada una de las travestis en tanto individuos y las vuelven borrosas. Así, se esboza la figura monstruosa de un *nosotras-manada*, de un *nosotras seres infernales*, de un *nosotras rabiosas y feroces* y de un *nosotras anónimo* que asume su alteridad indefinible como bandera aguerriada de resistencia al imperativo biopolítico que controla y normaliza los cuerpos. La narradora ilumina el exceso de cada una de esas vidas mostrando sus contradicciones y las variaciones fractales de sus devenires signados por la miseria, la violencia, el abuso, la enfermedad, la frustración y

la muerte, pero también por el deseo transformador de lo dado y el derroche de la fiesta. Ellas habitan el intervalo incómodo de quienes siendo parte del cuerpo social deben vivir como parias sin derechos y sometidas a camaleónicas metamorfosis para hacer menos ostensibles su diferencia y su desvío de la norma: adentro y afuera de la ley, excluidas de la vida común y participando de ella, pero teniendo como único territorio de pertenencia la opacidad transparente e insegura del propio cuerpo:

Todas nosotras estábamos acostumbradas a caminar muy rápido, casi al límite del trote. La velocidad de la caminata era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes. Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo. (...) La transparencia, el camuflaje, la invisibilidad, el silencio visual era nuestra pequeña felicidad de cada día (Sosa Villada, 2019, p. 143-144).

De esas travestis, la que ocupa el centro narrativo es La Tía Encarna, exagerada, controladora y cruel como un ídolo colosal en el que se miran. Ella es “la madre de todos los monstruos” (Sosa Villada, 2019, p. 47) y tanto en el parque como en su caserón-fortaleza se entrecruzan la experiencia de ser travesti en una sociedad excluyente, inmunitaria y discriminatoria¹⁵ y la extravagancia de un imaginario que sueña transformaciones y formas corporales más allá de lo posible cultural. Por esto, el epígrafe de la novela, que cita un verso del

¹⁵ “Cuántas veces lo habíamos oído: ‘las travestis son muy quilomberas’, ‘No metas una travesti en tu casa’, ‘Son ladronas’, ‘Son muy complicadas’, ‘Pobrecitas, no es su culpa pero son así’ El desprecio con que nos miraban. La manera en que nos insultaban. Los piedrazos. Las persecuciones. El policía que había orinado en la cara de María la Muda a punta de pistola, diciéndole que si no podía decir bien su nombre le iba a descargar el cargador en la cabeza, a ella y a todas las que estábamos de testigo” (Sosa Villada, 2019, p. 154).

conocido poema de Gabriela Mistral, prefigura la frustración de los sueños y la mirada melancólica que la habita: “Todas íbamos a ser reinas” (Mistral citada por Sosa Villada, 2019, p. 16).

En *Las malas*, devenir monstruo, esto es, travesti, no sólo es intervenir a través de la hipérbole y la fantasía la materialidad corporal, sino asumir descaradamente y con rabia, el estigma que la sociedad arroja sobre ellas, por su carácter ambiguo: peligrosas, enfermas, anormales. Así, la literatura convierte la ambivalencia genérica de quienes no son ni hombres ni mujeres, pues su única ley es la del deseo, en una política estética des-identitaria fundada en el multivalor. Las travestis se paran afirmativamente en la complejidad de un intervalo que las define sin definir las, porque nunca las configura del todo. Su alteridad escapa a toda simbolización y categoría genérica tal como atestiguan los diferentes relatos que la literatura trans ha construido en torno a este aspecto problemático del devenir- travesti: “ni varón ni mujer” dirá Susy Shock en “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”; más que mujer, no tan mujer, observará Lemebel en sus crónicas, o Naty Menstrual sostendrá un desafiante “cómo gustéis” desdibujando la importancia de asumir una forma o una identidad definitiva a eso que la sociedad califica con odio y rechazo como “mariposón”, “trava”, “puto”, “hombre disfrazado de mujer”.

La hipérbole atraviesa los cuerpos y las historias narradas para convertirse en el relato violento de una “actitud inquebrantable”¹⁴, en la cual, a modo de espejo, se proyecta la voz narradora que asume el común olvido en el que sus existencias se han perdido: “Nosotras las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos esta-

¹⁴ Juan Forn cita, en el “Prólogo” de *Las malas*, las palabras de Camila Sosa Villada en la charla TEDx cuando narra que un lector del blog, que ella había escrito y luego borrado, le manda esos escritos por mail para que los pueda recuperar: “Ahora, en cambio, lo que veía en los textos de ese blog era la actitud inquebrantable, revolucionaria, ejemplar, de esa hermandad de travestis mal miradas, mal queridas, mal tratadas, mal pagadas, mal juzgadas, mal habladas” (Sosa Villada, 2019, p. 9).

do ahí” (Sosa Villada, 2019, p. 220). Este gesto doble, de autopercepción imaginaria y de borramiento identitario, justifica una escritura que intenta reparar el olvido de los nombres que el texto reescribe a modo de epitafio. Al mismo tiempo, se construye un espacio fabuloso para un pasado en el que lo colectivo, en tanto marginalidad que resiste la violencia que sobre las travestis ejerce la sociedad, se figura como amalgama de sueños comunes e intento doloroso de vivir según los dictados del deseo en una sociedad que decide qué cuerpos son parte de ella y cuáles, no.

En este bias de la narración, la inclusión de personajes definidos por la animalidad es un procedimiento de escritura que intenta elaborar una estética en clave barroca, pero diferente al camino ya probado por las crónicas de Pedro Lemebel en torno al *ghetto* travesti-prostitutar a mediados de los años ‘90 como homenaje a las primeras locas muertas por SIDA y visibilización de los derechos de las sexualidades disidentes (Montes, 2017). Así, la figura mítica de “las malas”, la exageración que diseñan sus cuerpos ambiguos e indescifrables y sus complejos devenires genéricos¹⁵, se entremezcla con las experiencias de la crueldad heteronormativa característica de una sociedad inmunitaria en la que no todos los cuerpos valen lo mismo. En ella, solo pueden ocupar el espacio de la anomalía o la degeneración porque son la parte de sí misma que se necesita expulsar al afuera convertida en forma monstruosa del mal, de la enfermedad y de la ferocidad, que los habita a ambos.¹⁶

¹⁵ “No voy a mentir, muchas de nosotras retomábamos a veces nuestro aspecto masculino, emprendíamos el regreso por el camino de la vergüenza, nos metíamos en nuestro cuerpo antiguo, en la imagen negada y a veces hasta odiada” (Sosa Villada, 2019, p. 106).

¹⁶ “Una noche encontramos a una compañera muerta, envuelta en una bolsa de consorcio, tirada en la misma zanja en donde había aparecido El Brillo de los Ojos. La descubrimos en una de nuestras escapadas de la policía, que otra vez andaba reclutando putas para llevar a sus calabozos y ejercer su crueldad” (Sosa Villada, 2019, p. 110).

Anamorfosis y especularidad cartesiana

Señala Martin Jay (1993, p. 219), retomando las ideas de Buci-Glucksmann (1984), que la retórica barroca tiene como objetivo el mantenimiento de la opacidad y el trabajo sobre la superficie, pues rechaza la búsqueda de sentidos ocultos y estructuras de interioridad. Por ello, las imágenes que construye son anamórficas¹⁷, inestables, resistentes a la simbolización e indecibles. El ojo de la ficción neobarroca no mira desde las alturas, está inmerso en el cuerpo del texto y por ello carece de distancia, se pierde en sus meandros, obliga a hacer complicadas piruetas para reconocer las formas-desformadas-informes. La retórica barroca invierte, transgrede, desarma el binarismo forma/contenido y la coherencia identitaria que implica (Jay, 1993, p. 218). En el otro extremo, la mirada especular con los peligros del narcisismo (Jay, 1993, p. 209) es un dispositivo que solo puede reflejar la imagen del sujeto observador, que en ella se reconoce y a partir de la cual se narra y se construye, bien que de manera ilusoria. La perspectiva albertiana del Renacimiento es hija de esta mirada, también la reflexión cartesiana y su racionalidad subjetiva.

Esta contradicción fundante entre el perspectivismo cartesiano y la locura de la mirada barroca, en *Las malas*, constituye un intervalo escriturario tensionado por la especularidad narcisista y el anamorfismo. Así, el “Prólogo” de la novela y el discurso de *El viaje inútil* (Sosa Villada, 2018) postulan que el texto es un modo de narrarse del sujeto autoral y contar su vida en la desnudez más íntima, sostenidos en una suerte de metafísica de la presencia subjetiva que configuraría la especificidad de la literatura. A la vez, con un pliegue que complejiza

¹⁷ La anamorfosis es un efecto visual utilizado en arte que simula el de un espejo que distorsiona. Un elemento se desfigura sobre una superficie plana o curva y sólo cobra sentido cuando se mira desde un punto de vista diferente al perspectivismo albertiano. Por tanto, el observador se ve forzado a ubicarse en un punto diferente del espacio para conseguir que el elemento cuya silueta le resulta incomprendible se vuelva reconocible. Cf. John Berger (1971, p. 30).

esta linealidad que convierte a la escritura en un espejo del sujeto, irrumpe el carácter autoficcional y mítico de la novela que desacomoda toda idea de reflejo y de individualidad.

En efecto, leída desde la perspectiva de la red de dispositivos escriturales que Vincent Colonna denomina “autoficción biográfica”, la trama narrativa materializa el travestimiento de un yo-autoral que configura una heterotopía donde la excepcionalidad que se rebela contra la cultura heteronormativa ocupa el entrelugar incierto y no conceptualizable de la animalidad, como instancia que pone en crisis la figuralidad racional de los cuerpos y toda mímesis. Lo informe-animal es un umbral que nunca termina de configurarse y, por tanto, encerrarse en una sola perspectiva. Erosiona todo punto de vista especular centrado en la idea de sujeto y abre el campo de lo visible constituyendo imágenes imprecisas y fuera de toda conceptualización racional.

La escritura trans se define, así, como un proceso de travestibilidad (el flujo inacabado de un travestimiento sin fin del narrador, de la narración y de lo narrado en su indiferenciación) y no de un develamiento confesional cuya función catártica sería poner en palabras “todo ese mar de aceite que somos por dentro” (Sosa Villada, 2018, p. 97), al mismo tiempo que exhibir “el cuerpo de una travesti desvestido, (...) para que se entienda hasta qué punto en [su] existencia todo es una gran contradicción y convivencia” (Sosa Villada, 2019, p. 10). La trama de la novela no está tejida por la necesidad de sincerar el yo, ni para revelar la verdad del sexo o exhibir los disfraces con los que se escenifica el “desvío” del deseo. La ficción narra el devenir monstruoso de unos cuerpos imaginarios a los que da forma compleja y contradictoria para abrir la posibilidad de una distribución de lo sensible de carácter político, en la que esos cuerpos distintos reivindican su derecho a ser visibles con iguales derechos que los otros vivientes.

No hay una realidad interior que revelar en la narración de una vida en su proceso de travestibilidad: todo es materialidad ilusoria

de un cuerpo en sus pliegues y despliegues, textura, voluta, superficie barroca que seduce en su juego de claroscuros. Por ello, la leyenda colectiva travesti que construye la trans/escritura de Camila Sosa Villada no es un archivo testimonial de la vida travesti (ni de la suya ni la de las prostitutas del Parque Sarmiento) sino un memorial literario violento, exagerado, cruel y maravilloso, en el que las existencias narradas configuran, en sinécdoque ejemplar, la experiencia impersonal, inacabable y paradójica del devenir animal de los cuerpos¹⁸, del abrirse a lo que acontece, del practicar la incertidumbre a la que los arroja el deseo.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2017) [1972]. *Modos de ver*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Buci-Glucksmann, C. (1984). *La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris: Galilée.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- De Lauretis, T. (1989). Technologies of Gender. En *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). London: Macmillan Press.

¹⁸ Devenir animal es contradecir el proceso señalado por Hegel para el que lo natural debe ser superado por el espíritu. La autoconciencia hegeliana se eleva hacia el espíritu tomando distancia de la animalidad. La conserva superándola. Ahora bien, devenir no es una imitar aquello que se deviene, en este caso imitar a los animales. No se deviene animal mimetizándose con un animal, sino apropiándose de la clave de la animalidad, fuera del territorio familiar y edípico de la cultura. Los cuerpos pintados por Francis Bacon adquieren formas animales pero esas figuras producen una alegoría del devenir que no busca una semejanza corporal, sino consustanciarse con el espacio abierto del animal (Díaz, 2013).

- Díaz, E. (2013). Nietzsche Deleuze o del devenir animal. En M. Cragnolini (Comp.), *Entre Nietzsche y Derrida: vida, muerte, sobrevivida*. Buenos Aires: La Cebra.
- Foucault, M. (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jay, M. (1993). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Lemebel, P. (1995). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Editorial Lom.
- Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires-Los Ángeles: Editorial Argus-a.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil. Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.