

Transescritura, cuerpo e identidad en *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada

JAVIER MERCADO

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Católica de Córdoba
parajaviermercado@gmail.com

Recibido: 04 de diciembre de 2020– Aceptado: 06 de diciembre de 2020

Resumen: En el siguiente texto trabajaremos la aparición, acontecida durante las últimas décadas, de una literatura trans-travesti argentina; específicamente, nos interesa la poesía y el caso de la escritora cordobesa Camila Sosa Villada. Primero, nos abocaremos a la reconstrucción de la categoría transescritura, propuesta por ella misma en una entrevista, y trataremos de relevar los elementos centrales que la componen. Luego, abordaremos la tematización y reflexión que se lleva a cabo en torno al cuerpo travesti, su percepción y autopercepción, su configuración social, y su relación con el cuerpo masculino. En ambos casos, tomaremos como objeto primario de análisis su poemario *La novia de Sandro*, aparecido por primera vez en 2015. Dialogaremos con su libro ensayístico/autobiográfico *El viaje inútil*, aparecido en 2018, y también con otros textos teóricos claves para pensar la emergencia de esta voz trans-travesti en la poesía contemporánea.

Palabras clave: poesía contemporánea – transescritura – cuerpos disidentes – género

Transwriting, body and identity in *La novia de Sandro* by Camila Sosa Villada

Abstract: In this paper we will work on the beginning of an Argentine trans-transvestite literature, occurred during the last decades. We are specially interested in poetry and in the case of Camila Sosa Villada. First, we will focus on the reconstruction of the transwriting category, proposed by herself in an interview, and we will try to reveal the elements that compose it. Then, we will analyze the theming she makes on the transvestite body, its perception and self-perception, its social configuration, and its relationship with the male body. In both cases, we will take as primary object of analysis her book *La novia de Sandro*, appeared in 2015. We will dialogue with his autobiographical book *El viaje inútil*, published in 2018; and also with other important theoretical texts that think about the appearance of a trans-transvestite voice in contemporary poetry.

Keywords: Contemporary Poetry – Transwriting – Dissenting Bodies – Gender

Introducción

En su trabajo *Los prisioneros de la torre* Elsa Drucaroff advierte lo siguiente: “El cuerpo tiende a aparecer en la NNA como espacio de la verdad” (2011: 449). Frente a una

época de desesperanza, hastío y desconfianza generalizada como fueron los 90, el estallido de 2001 y los años posteriores marcaron un cambio significativo en las formas de concebir y producir la literatura. Y uno de los aspectos centrales del cambio tiene que ver con la aparición de nuevas voces y discursos que hasta el momento no habían sido tenidos en cuenta, al tiempo que se produce un marcado regreso al cuerpo como zona de certeza. Frente a la perspectiva posestructuralista, que entiende la existencia como una trama de puros signos, Drucaroff señala que “lo único que queda es el propio cuerpo, esa es la certeza con la que se puede contar y lo único que puede refutar, resistir la desazón ¿Cómo saber si hay algo más allá del signo? Porque el cuerpo goza o duele, porque algo no semiótico reacciona en nosotros” (2011: 446).

Esta afirmación se aplica también al campo de la poesía. Con el comienzo del nuevo siglo se inicia un camino que no solamente está marcado por un nuevo lirismo, sino que también recepta los cambios que se dan en el plano narrativo y los inserta en su lógica de producción, como lo demuestra Anahí Mallol en su trabajo *Poesía argentina entre dos siglos* (2017). Por ello, no pensamos la narrativa ni la poesía discurriendo por caminos diferentes en sus derroteros post 2001; por el contrario, ambas interactúan con acontecimientos sociales y culturales que atraviesan las prácticas de escritura y las transforman de modo radical. En síntesis: encontramos una nueva disposición del campo literario que afecta, de igual modo, a la poesía. Algunos descriptores para tematizar esta nueva disposición podrían ser, sin dudas, las experiencias vinculadas con los medios digitales, la periferia urbana como espacio privilegiado, el cuerpo como nuevo centro de reflexión, la escritura como práctica a ser indagada y la irrupción de voces sociales que no habían tenido un sitio privilegiado ni hegemónico anteriormente.

Acordamos también con Drucaroff en que:

Las mujeres están en una particular posición sociocultural que les permite (o las condena a) observar desde cierto margen, y lo que se ve desde ahí no se ve desde el centro. Esta capacidad no es automática, porque no son los genitales los que la garantizan, es algo que ellas hacen con la situación social en la que la sociedad las ha colocado (2011: 455).

Si bien el fragmento se refiere a las mujeres, es perfectamente aplicable a la situación de las escritoras trans-travestis argentinas -objeto específico de este trabajo-, ya que su mirada es igualmente periférica y subalterna. Las travestis, como lo señala Camila Sosa Villada, están en el último de los escalones, han sido (y son) subalternas entre las subalternas.

Así, al tiempo que Drucaroff propone que, en las últimas décadas, en particular luego de 2001, se afirma con decisión una mirada femenina como posicionamiento político y estético en el campo de la literatura, nos interesa completar esta afirmación poniendo en claro que la mirada femenina es concomitante con una mirada trans-travesti que se afirma de igual modo dentro del mismo período. Por supuesto que Drucaroff advierte esta presencia y, como en nuestro caso, considera que se trata de la emergencia de algo que no había sido puesto en palabras anteriormente, ya que “con la visibilización de las travestis aparecieron voces rebeldes que se insertaron en el Orden de los Géneros para

volver evidente y brutal lo que siempre se supo con hipocresía: que el patriarcado prostituye el cuerpo femenino” (2011: 463). En lo particular, aquí nos detendremos en ver cómo se va construyendo este lugar de enunciación y punto de vista en la poesía de Camila Sosa Villada. Entendemos, por supuesto, que es un caso paradigmático -tal vez por la resonancia mediática nacional e internacional de su producción- que se constituye como emergente significativo de un movimiento poético, estético y político mucho más amplio y extenso: la literatura trans-travesti argentina.

Brevemente planteado un estado del campo literario a partir del siglo XXI, en este trabajo nos proponemos abordar esta mirada trans-travesti tomando como eje conductor la obra de Camila Sosa Villada *La novia de Sandro*, aparecida por primera vez en formato libro en el año 2015 y reeditada con cambios significativos en 2020.¹ En un primer momento nos detendremos en la construcción de la categoría transescritura, enunciada por la propia autora en una entrevista que le hiciera en el año 2018 Gonzalo León para el blog de Eterna Cadencia. Luego, y a partir del deslinde conceptual que propone esta categoría, estudiaremos la tematización que se hace en la poesía de esta autora del cuerpo como ese “espacio de certeza” que mencionaba Drucaroff.

La irrupción de la transescritura

En la obra poética de Sosa Villada se semiotizan una serie de experiencias, fundamentalmente vinculadas al cuerpo travesti, que habían ocupado un espacio reducido y marginal en el canon literario argentino. Vivencias y experiencias que fueron dejadas de lado por la lógica falogocéntrica dominante a la hora de construir legitimidad. Es clara la escasez de voces que abordan experiencias y vivencias trans-travestis a lo largo de la historia de la poesía argentina. Sus saberes, sus discursos y sus prácticas han sido históricamente relegadas al ámbito del silencio.

Si nos remontamos a la década del 80 advertimos que comienza un camino marcado por escritores como Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher o Copi. Igualmente, en el plano teatral -tan caro a Sosa Villada- las performances de Batato Barea y Alejandro Urdapilleta marcan un antecedente. Como resulta evidente, ninguno de ellos se definió como travesti o transexual, al tiempo que -aunque sea mínimamente- siguieron gozando de algunos privilegios otorgados por la estructura predominantemente masculina de

1 Entendemos pertinente realizar una breve genealogía del poemario *La novia de Sandro*. Mucho antes de ser publicado por Tusquets en 2020, e incluso antes de que la editorial cordobesa Caballo Negro publicase la primera versión en 2015, los poemas fueron publicados en el blog personal de la escritora. Ese blog fue borrado por ella misma como forma de proteger su identidad y ocultar su pasado -como sabemos, el mundo de los blogs en los 2000 estuvo mucho menos regulado que las actuales redes sociales-. Fue el cuidado de un lector desconocido lo que le permitió recuperar gran parte de los textos que conformaron la primera edición del poemario (Sosa Villada, 2018: 94-95). Aunque no se trata de un tema que abordaremos, esta situación nos hace reflexionar sobre las nuevas formas de circulación y legitimación de los textos literarios. La dinámica de internet es desequilibrante para entender la producción y circulación de la poesía contemporánea, por no decir de la literatura en general. Sin plataformas como twitter, wattpad o booktube sería diferente el panorama actual de la literatura, en ellas se han iniciado gran cantidad de autores -Sosa Villada entre ellos-, cuya voz se potencia luego con su presencia en redes sociales.

organización del canon literario. A partir de los 2000 encontramos los antecedentes más propios -y la posibilidad de pensar una constelación literaria- en textos como *Batido de troló* (2005) de Naty Menstrual o el *Poemario Trans Pirado* (2011) de Susy Shock. De igual modo, con el advenimiento del nuevo siglo se intensificaron en nuestro país las luchas por la reivindicación de las identidades disidentes y trans-travestis impulsadas por Lohana Berkins, Marlene Wayar o Diana Sacayán, por mencionar los nombres más relevantes.

La emergencia de los textos narrativos y poéticos de Camila Sosa Villada es la parte visible de una discursividad que hace años pugna por tener un espacio en el concierto social. No hablamos de una poesía marginal, sino marginalizada. Lentamente, a partir de las últimas dos décadas, las luces teóricas y críticas se han enfocado sobre estas producciones y las han puesto en valor. Pero es preciso tener presente que, mucho antes de la llegada de la academia, una poética trans-travesti latinoamericana se estaba gestando en condiciones de precariedad. E incluso su inscripción en el orden legitimado de lo literario ha sido objeto de acalorados debates y oprobiosas omisiones. En el mismo sentido, las narrativas y poéticas masculinas han demostrado vergüenza y temor a la hora de abordar los cuerpos travestis y las sexualidades no hegemónicas. De allí que el calificativo “contemporáneas” sea tremendamente adecuado -sobre todo en el sentido acuñado por Agamben (2006) para este concepto- a la hora de pensar estas escritoras y sus textos. Son esa luz que, desde la completa oscuridad, viaja hacia nosotros para señalar la presencia de algo que está, aunque no lo veamos.

La situación descrita no es privativa de las letras argentinas. La escritora y activista chilena Claudia Rodríguez señala algo semejante: “¿Cómo es posible que hoy en día, por ejemplo, en Chile, las personas trans en las organizaciones no nos consideramos parte de la historia de nuestro país? (...) yo siento que estamos en eso, tratando de elaborar esa parte de la historia que no fue contada” (Wayar, 2019: 30). Realizar una historización de la literatura trans-travesti en la Argentina -y Latinoamérica- no es solamente un ejercicio específico del campo, sino también una reivindicación urgente. Quizás en el futuro ya no sea necesario generar una categoría específica que englobe una literatura trans-travesti; pero, dadas las condiciones, este rótulo es mucho más que una mera etiqueta: es una posibilidad de visibilizar una producción literaria que, hasta hace poquísimos años, no se avizoraba en ningún horizonte de lectura.

La progresiva visibilización que advertimos conlleva la necesidad de pensar un nuevo vínculo con la escritura y con el ordenamiento genérico de los textos. Camila Sosa Villada, refiriéndose a la escritura de *El viaje inútil* (2018), señala lo siguiente:

Pienso que es un libro difícil de ubicar en un determinado tipo de escritura, porque es un ensayo, pero también no lo es y a la vez es ficción (...) yo tomé conciencia de que era una escritora trans con este libro, que había algo de la literatura de lo que yo podía decir en tanto escritora trans. (...) y por eso tal vez digo: estas son/somos las transescritoras. Estamos escribiendo de una manera nueva, de una manera que no se esperaban, usando por primera vez la voz, formando un movimiento si se quiere, que no tiene por qué

llamarse transescritoras ni mucho menos. Soy parte de ello sea como sea que se llame (León, 2018).

A continuación, queremos abordar este neologismo que se puede transformar, a la vez, en una categoría. La relativa indefinición de la transescritura resulta interesante porque, al no dejar sentada una precisión estricta a la cual atenerse, genera la posibilidad de reconstruirla a partir de los textos, de modo tal que entre poesía y teoría se borren, relativamente, las fronteras. Por ello, analizaremos tres características que conforman, a nuestro criterio, una -incompleta y dispersa- definición de la transescritura, al menos en su estadio actual a partir de los textos de Camila Sosa Villada.

Una primera característica, sin dudas, sería la escritura como herramienta de lucha política del colectivo trans-travesti. La transescritura pone en primer plano un lugar de enunciación que defiende una posición política crítica frente a los procesos de exclusión y marginalización que genera la clausura identitaria hegemónica. Siguiendo las palabras de Paul Preciado, se trata de una escritura “que resiste frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atenta también a los procesos de normalización y de exclusión internos” (2012).

Esta característica resalta en la poesía de Susy Shock, quien en su poemario *Hojarascas* señala:

¡que a nosotras nos matan sin ninguna nueva sutileza!
Mientras ustedes se casan,
mientras una nueva palabra que les define,
mientras el Banco Mundial sortea becas y programas
para que todas seamos afines,
¡pero resulta que a nosotras nos matan por travas! (2020: 12).

De igual modo, Camila Sosa Villada señala en su ensayo sobre la escritura: “Estoy en esa parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo” (2018: 47).

A diferencia de Susy Shock, cuya escritura como herramienta de lucha política es palpable en una primera lectura, en Sosa Villada ese aspecto es concomitante con una denodada preocupación estética. Leer *La novia de Sandro* es advertir un profundo interés por la sonoridad, por el goce estético con la palabra, por la construcción de una poesía que se piensa como un acto lírico. Y en función de esta búsqueda se inserta lo político. Pero, más allá del orden de los factores, en Sosa Villada, como en Wayar o en Susy Shock, la lucha política por el reconocimiento de las diversidades identitarias siempre da lugar a una escritura cargada de urgencia y actualidad, preocupada un presente conflictivo que las interpela y las lleva a preguntarse por el uso político del lenguaje.

En este marco, la visibilización de los crímenes de odio hacia mujeres trans es una presencia constante en muchos poemas. Como veíamos en el caso de Susy Shock, su libro se encuentra rodeado por una sobrecubierta que repite incansablemente la frase “Esto es urgente / esto está hecho en vigilia / esto no puede esperar” (2020). Camila Sosa Villada

trabaja, en uno de sus poemas más extensos solo publicado en internet, el asesinato de Laura Moyano, sucedido en la ciudad de Córdoba en 2015:

Me dan ganas de salir a la calle con un megáfono
Que les haga sangrar los oídos
Para pedirles que detengan el mundo,
Que ha muerto una travesti.
Pero qué van a saber, Laura... qué van a saber.
Si nos han metido en una cueva como si fuéramos de mal agüero.
Todo el tiempo este sentimiento de que nadie nos quiere.
(2019 a)

El poema 15 de *La novia de Sandro* -que no se encuentra en la versión original- aborda también con dureza el travesticidio. Este poema es una declaración de guerra que le planta cara a los asesinatos y a la violencia sufrida por los cuerpos travestis en la sociedad:

Hemos dejado a muchos amigos en el camino.
Muchos de nuestros héroes han muerto en manos indignas.
Han asesinado a los más queridos referentes.
Los han fusilado en paredones
metiéndoles una bala en el culo... (2020: 37).

Mas, no obstante su dureza, el poema se proyecta hacia el futuro: “sabemos que es la única manera, / escribir y hacer justicia” (2020: 38). La transcritura es un modo de la justicia. Ingresar en el canon de la literatura argentina o de la poesía, más allá de los méritos poéticos, es una forma de hacer ingresar una voz que ha estado históricamente acallada. Y aun más, es el modo de hacer justicia frente a los asesinatos que se pierden en el silencio y el olvido, la escritura es un modo de mantener permanentemente encendida la llama de la memoria y la búsqueda de justicia. Por ello, el poema concluye

Sigamos perdonando y amando,
y no nos apartemos del lento y efectivo trabajo del amor...
aunque suene cursi.
Lo cierto es que hay cosas que han dejado de ser obvias (2020: 38).

Una segunda característica se vincula con la autoficción y la construcción de la identidad. En el caso de Camila Sosa Villada, tanto en su poesía como en su narrativa, se produce una mezcla -por no decir una con-fusión- entre el trabajo poético con el lenguaje y la ficcionalización autobiográfica. “Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura” (2018: 45), señala la autora; así, la escritura es la posibilidad de devenir otra; pero también un modo de establecer una nueva relación con la subjetividad donde, a partir de pensarse en la alteridad, se va construyendo la propia identidad. De este modo, la transcritura es un desocultamiento, una *alétheia*, la aparición de lo que se es a través de la palabra.

Al respecto, vale remarcar que esta forma de pensar la identidad a través de la escritura no remite a un fondo puramente personal. En la edición actualizada de *La novia de Sandro* (2020) tanto los poemas como las prosas poéticas, e incluso los textos de incierta clasificación, remiten a un fondo común de experiencias, sufrimientos y dolores que ha atravesado un colectivo en su totalidad, no solamente una persona. Y es aquí donde lo

autobiográfico -aspecto tan discutido en los estudios literarios- deja de tener relevancia como mera historia personal para devenir, en cierto sentido, arquetípico. No es en la curiosidad anecdótica donde reside el valor de este aspecto, sino porque se construye toda una identidad trans-travesti desde allí. Como señalaba la autora en la entrevista citada anteriormente, en la escritura se produce la convergencia de aspectos biográficos, ensayísticos y ficcionales. Por tanto, resulta un poco vana la intención de desentrañar, línea a línea, cuáles de los hechos referidos tienen un fondo biográfico exacto y cuáles no. El punto más bien radica en que, a través de la poesía y la narrativa, se está construyendo la autobiografía imaginaria y a la par desgarradoramente real de un colectivo que ha sido víctima de constantes ataques.

Marguerite Duras, en su texto *Escribir*, señala: “Nunca he mentido en un libro” (2009: 35). Esta frase -de un texto profundamente relacionado con *El viaje inútil*- nos lleva a pensar en la escritura poética de Sosa Villada, puesto que no es una poética externa al sujeto, pero tampoco es autobiográfica en el sentido lato del término. Lo que sucede en Sosa Villada es que la literatura y la vida se vuelven parte de un todo indiferenciado, donde los límites no están claros. Quien se aproxima con el talante de un lector por completo indiferente a la vida de la autora, no podrá dejar de sentir que algo muy vital e íntimo -muy salido de las vísceras de quien está detrás del texto- se juega como necesario, fundamental y presente a la hora de interpretar el texto, es decir, insustituible. Por ello, remarca en el prólogo que escribe al libro *Fatal, una crónica trans* de Carolina Unrein:

Sabemos que las escritoras enlazan algo al cuerpo de sus lectores, en ese movimiento de intimidad que ponen a circular como el polen en primavera. Podemos ver algo que la literatura, como la entendimos hasta ahora, nos escamotea por mala costumbre: saber quién está detrás escribiendo lo que tanto nos gusta. Los diarios han servido para comprobar que no es posible que solo importe lo escrito y no quien lo haya escrito. Que no se puede tratar a la escritura como esto que queda impreso en papel o visible en una página web y no como una vida que se escribe incluso sin escribir. Las escritoras no son de ninguna manera únicamente sus libros, son también sus vidas (Unrein, 2020: 9-10).

Y a partir de esta observación es que podemos formular la tercera característica de una transescritura: la relación con lo corporal. El cuerpo se trata de un lugar de enunciación que, dado el contexto en que nos encontramos, pasa a ser parte irrenunciable de la escritura. Como lo señala Marlene Wayar (2019: 3), es necesario pasar por el cuerpo tanto la experiencia de escritura como la de lectura. Al respecto, la teórica trans-travesti latinoamericana resalta la importancia de pasar la teoría por el cuerpo para que no sea un mero saber intelectual, sino que se perciba como una práctica vital. Tal vez la escritura nunca pueda ser puramente teórica, pero en este caso es el centro mismo de la práctica; es un saber-cuerpo que se dice en la escritura. Esta propuesta resuena en toda la poesía de Sosa Villada porque escritura, cuerpo e identidad van construyéndose en un solo acto poético/performativo, donde la escritura ya no es el reflejo o la constatación de nada, sino que se transforma en la arena de lucha por la construcción de un yo íntimo que disputa sentidos y hegemonías corporales. El cuerpo trans sale, a través de la escritura, del ostracismo histórico al cual ha sido confinado y se legitima como un cuerpo que importa.

Por ello, en Camila Sosa Villada encontramos una poesía de la implicancia, del involucramiento. Su escritura no refleja cómo es ser travesti, sino que invita a pensarse en una corporeidad otra, donde el lector se ve en la obligación de des-identificarse de sus marcas privilegiadas -sobre todo en el cuerpo- para experimentar en sí el ser travesti. El dolor y desamparo de ser travesti, pero también la alegría y el disfrute.

Esta relación con lo corporal que se enuncia en la transescritura tiende a destotalizar las definiciones y mandatos que pesan sobre el cuerpo. Wayar sostiene que la mejor forma de enunciarse sería: “No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti” (2019: 25). Esta suspensión de los mandatos y estereotipos es propia de la transescritura, en tanto no aspira a una generalización de todo -ni de los cuerpos, ni de las experiencias, ni de las concepciones-. Las generalizaciones, de tan abarcativas e inespecíficas, terminan por no definir nada. Lo mismo sucede con las des-identificaciones que pretenden subsumir todo en un mismo conjunto “humano” (Wayar 2019: 22). Por ello, se habla desde el lugar que se ocupa. Y en este sentido, la escritura en Camila Sosa Villada es el lugar de construcción de un mundo que no aspira a ser totalizante ni ejemplificador, pero que desde su particularidad es profundamente humano, conmovedor y artístico.

Política, autobiográfica y corporal. Tal vez con estas tres palabras podríamos definir la transescritura dentro de la poesía de Camila Sosa Villada. Y a partir de la definición de estos tres puntos de referencia -provisorios, por supuesto- es que queremos, a continuación, indagar en el trabajo con el cuerpo que se advierte en *La novia de Sandro*. Entendemos que cada uno de los aspectos señalados bien merece un trabajo independiente. Nos centramos en el tercer aspecto puesto que, dadas las características de su poesía, es el más propicio para ser abordado. Por supuesto, entendemos que los aspectos no son separables y la escritura es un todo, pero pensamos que un trabajo que incorpore también su narrativa podrá desarrollar más exhaustivamente los dos aspectos que nosotros dejaremos de lado.

Como señalamos anteriormente, *La novia de Sandro* cuenta con dos ediciones, de 2015 y de 2020. En cierto sentido, nos encontramos con dos textos diferentes, ya que los cambios entre ediciones son mucho más que una mera corrección de estilo. Dada la mayor extensión de la última edición, tomaremos como base para lo que sigue del trabajo la versión publicada por Tusquets. Algunos poemas, la minoría, llevan un título; pero, en general, no están diferenciados más que por el número de página. Para hacer más amena la lectura, hemos numerado los poemas del 1 al 31; la referencia bibliográfica la haremos indicando la paginación del libro.

Nuestro cuerpo es nuestra patria

En uno de los ensayos recogidos en *Prosa plebeya*, Néstor Perlongher refiere “la imagética terrorista de los cuerpos maculados” (2008: 43). La metáfora citada, atravesada por el terror, es interesante para pensar el modo en que se configura el cuerpo travesti en *La novia de Sandro*. Una de las formas más comunes de la maculación siempre tuvo que

ver con la negación de la palabra. Durante muchos años, al no tener palabra -o al estar silenciada- el cuerpo travesti no pudo decirse ni presentarse como una posibilidad. Era el cuerpo manchado, silenciado, el cuerpo que surcaba la noche solo para vender placer o enfermarse. Como le señalaba su padre a la joven Camila, narradora de *Las malas*: “Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, y gonorrea (...). Piénselo bien, use la cabeza: a usted, siendo así, nadie lo va a querer” (Sosa Villada, 2019 b: 65). El cuerpo que no puede nombrarse ni narrarse tampoco tiene más que una existencia fugaz y fantasmagórica. Incluso, como señalamos en una nota al inicio, advertimos esto en el modo en que la autora trató sus textos cuando no eran más que un puñado de líneas en un blog: los destruyó. Ni siquiera ella misma consideraba que su palabra pudiese difundirse.

Pero, como propusimos, en los últimos quince años la situación discursiva cambia por completo. Al apropiarse del lenguaje, el cuerpo trans-travesti comienza a decirse en diferentes textos. La frase que titula esta sección, extraída también de *Las malas*, se vincula con otra lúcida reflexión de Marlene Wayar: “lo que más tenemos para enseñar es la construcción de la propia identidad, cómo priorizamos el ser antes que una profesión, un oficio o cualquier otra tontería que te imponga esta sociedad” (2019: 38). Retomamos estas referencias porque sintetizan el trabajo que encontramos disperso a lo largo de todo el poemario.

Wayar llama a desapropiarse de las marcas que constituyen la identidad de los sujetos: su profesión, sus títulos, sus propiedades. Frente a esa constitución del ser basada en lo que se hace o tiene, la apuesta en *La novia de Sandro* es por lo más propio y cercano: el cuerpo. El poema que comienza el libro, casi igual en las dos ediciones, se inicia con el verbo ser. Y ese verbo conjugado en primera persona va junto con el adjetivo negra. “Soy una negra” (2020: 9) es la letanía con la que se abre el libro, repetido tres veces como si fuese un mantra, una declaración de principios y una afirmación identitaria. La afirmación se construye a partir del color marcado y metaforizado como sinónimo de lo indeseable, lo prohibido, lo tabuado. Desde esta condición de subalternidad se construye toda la poética. El yo lírico se sitúa siempre en los bordes -o, mejor, por debajo- de cualquier jerarquía establecida, de cualquier aceptación, de cualquier lugar cómodo y confortable.

Como también se destaca en el poema 26, todos “creen ser superiores a las travestis” (2020: 65). El cuerpo travesti se construye desde la exclusión, desde el dolor y el abandono. La familia y la sociedad se declaran en guerra con una corporalidad otra que no encuadra -ni busca hacerlo- dentro de las normas sociales. Reivindicarse travesti aparece como un acto de rebeldía y afirmación. Por eso, casi al cierre, el primer poema cambia decididamente de tono y agrega: “como buena negra que soy me arrimo al fuego y relumbro, con fulgor inusitado” (2020: 9), afirmación idéntica a la que realiza en el poema 21, donde completa “¡y cómo brilla lo negro!” (2020: 49). Tanto en el poema 1 como en el 21 aparece esta reivindicación de lo negro y, por extensión, la recuperación de un lugar del decir y una corporalidad que no busca ser incluida, ni tolerada. Busca ser respetada como tal desde el lugar diferencial que ha elegido para construirse.

Esta inversión de lo considerado positivo/negativo se presenta también en el tercer poema, que inicia “Este es el elogio a mi fealdad” (2020: 13). Allí se elogia al cuerpo travesti: la mano callosa, la sombra de barba, las uñas rotas, las axilas oscuras, los labios secos. Se poetiza sobre un cuerpo marcado y se vuelve a exaltar el término en detrimento. Dentro de este mismo poema aparece una imagen muy interesante “mis pómulos de india mansa” (2020: 13). Es necesario detenerse en esta india mansa que se menta. Como bien lo ha señalado en multitud de ocasiones Rodolfo Kusch, la corporalidad aborigen es marcada y despreciada en su propio territorio. El indio es considerado vago cuando realiza los trabajos más pesados, inculto porque no habla la lengua del dominador, supersticioso porque no es católico, vicioso porque trata de olvidar las relaciones de opresión que lo someten. Pero, al mismo tiempo, anida en él una grandísima potencia activa que permanece callada. Algo semejante se advierte en la tematización que se realiza del cuerpo travesti. Parecería estar enclaustrado en una mansedumbre quieta, pero, en el momento menos pensado, se desemboza e irrumpe con toda su potencia transformadora; por ello, cuando volvemos al primer poema del libro, encontramos que el yo lírico agrega: “soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y la poesía, soy un paso al borde del precipicio” (2020: 9). La imagen de la india mansa remite a lo que se encuentra en potencia. Una potencia disruptiva que, cuando emerge, es imposible de ser contenida.

Este carácter disruptivo del cuerpo travesti se retoma en el poema 25, donde agrega:

Con mi hermana
no decimos del todo qué nos duele dentro,
pero estamos orgullosas de ser
las más feas de un mundo que fabrica dioses
con tan pésima materia prima
(2020: 64).

Esa imagen, la de unos dioses contruidos con materia prima deficiente, señala la pobreza de lo normal. Estar exiliada de un mundo así se convierte, como en el caso anterior, en una forma de protección. Esta idea se perfecciona en el poema 26, que se inicia con un apotegma contundente: “La selección natural perdió el rumbo” (2020: 65). Resulta claro que esta impresión de lo natural como desviado se refiere al mundo humano, donde las relaciones se organizaron “naturalmente” en torno a una jerarquía que establece superiores e inferiores. En esa cadena de subalternidades, las travestis y transexuales siempre ocupan el último lugar, no dominan a nadie y son denostadas por todos: “Hombres, mujeres, niños, adolescentes y ancianos / creen ser superiores a las travestis”, continúa unos versos más abajo. Dos palabras se reiteran en el poema: superiores y mejores; estos dos términos, muy inteligentemente seleccionados, señalan un fondo suprematista, racista y biologicista que pervive en nuestra sociedad. Un orden social que busca legitimarse mediante la comparación con un orden natural intrínseco del que sería copia, un orden donde no hay sitio para las travestis. Frente a esto, la voz lírica señala: “Por mi parte, signo el mundo a partir de algunas jerarquías” (2020: 66); pero estas jerarquías se sitúan completamente al margen de las mencionadas anteriormente: “las plantas son superiores a todo”, “los perros son las mejores mascotas”, “la historia de amor

más hermosa la tengo con un amigo gay”. Presenta unas jerarquías heterodoxas y disruptivas que en nada acuerdan con ese orden natural que se ha desviado e implican la posibilidad de la quietud frente al orden violento del mundo.

Evidentemente, a la hora de poetizar sobre el cuerpo travesti, la referencia a la intervención quirúrgica o química es un tema insoslayable. Aborda este aspecto especialmente en el poema 23, dedicado a sus pechos, donde establece una relación de desilusión-gozo con respecto a su cuerpo. La desilusión se plantea a partir de ciertas posibilidades vinculadas a la fe o al engaño -como rezar o ponerse gomaespuma- que resultan en un colapso de la identidad. Ni la voz lírica, ni las otras personas, se sienten conformes con el mero disfraz. Al referirse a unos corpiños rellenos queda claro que “Un día vi a mis pechos sobre la mesa y no les creí y nada fue lo mismo desde entonces entre ellos y yo” (2020: 57). Se presenta, en el inicio de este poema, cierta fe en que, de un modo u otro, los pechos crecerán. Pasado este momento, donde nada sucede, advienen las tecnologías del cuerpo: “Un día, una travesti me dijo que me hormonara” (2020: 58). Desde este momento, el poema cambia de tono y adquiere un marcado tinte celebratorio, donde ese desengaño se troca en fiesta y alegría, al extremo de que cualquier situación cotidiana se convierte en un jolgorio, si involucra, de algún modo, la presencia de los pechos. Su cuerpo, ahora, es objeto de deseo para los clientes y de goce para ella misma que lo contempla admirada.

Finalmente, el texto remata: “La teta izquierda es más grande que la derecha, y esto no es una analogía política por mucho que quisiera. Porque claro. No todo podía ser perfecto” (2020: 59). En esta última frase sobre la imperfección de su cuerpo se juega un aspecto crucial del poemario. Las cosas pueden ser más bellas, pero no más perfectas. El cuerpo, el amor, las relaciones personales, la literatura, el mundo... todo puede ser más bello, todo puede ser embellecido, mas no es posible la perfección completa. La imperfección es parte congénita de la belleza terrena y corporal. Incluso, como ya se advertía en el poema sobre la fealdad, la perfección es tan abstracta e irreal que está fuera del mundo de lo humano y provoca miedo. Así, gozar la belleza comporta también entenderla como algo que está a la intemperie y se encuentra sujeta a los avatares de la existencia.

Por otra parte, el libro no solamente trabaja las relaciones de la voz lírica con su cuerpo o lo que implica habitar el espacio social con un cuerpo disidente. Se detiene también en el deseo masculino por el cuerpo trans-travesti. En el poema 21, escrito en prosa, el deseo de los hombres por el cuerpo de las travestis se presenta como signo de una cultura que se reprime:

Me había untado con perfumes y potingues en los que él resbalaba y fue todo muy natural, como ver crecer un árbol o discurrir un río, desplazarse un continente, siempre se dio así con él. Es natural, actúa el olfato, por mucho que le haya costado, por muy abanderado eximio campeón presidente del centro de estudiantes del high macho college, se dirige a mi cuerpo con la naturalidad de quien ha sido instruido en una destreza. (...) Pajarito, pajarito, me decía yo y él un poco se quejaba de lo mucho que le gustaba y se me cruzó por la cabeza qué pensaría su padre si supiera que su hijo se apareaba con una travesti de pellejo podrido, qué dirían sus amigos si supieran la ternura, la caricia, el respeto, la curiosidad y el dolor con que me ama (2020: 50-51).

El deseo masculino del cuerpo travestido se presenta como irrefrenable, pero condenado al ostracismo, a ser ocultado. Entonces, el varón heterosexual debe esconder su deseo y continuar con una vida normal, en tanto la travesti es siempre lo que es, no necesita salir de ningún clóset. Esto hace que la relación entre el ser y el parecer se configure de modo muy diferente en cada caso. El cuerpo travesti, aunque sojuzgado por la sociedad, muestra lo que es sin ambages. En el travestirse se da el desocultamiento; a la inversa, el varón se esconde para desocultar. No puede confesar su deseo, sino en el ámbito de lo recluso, cuando nadie lo ve. El cuerpo que escapa a las normas de disciplinamiento social es un cuerpo más libre, en tanto el cuerpo normalizado debe enmascararse para poder sobrevivir.

En varios poemas se tematiza la relación con los varones -sean amantes, clientes o simplemente hombres que han aparecido en el camino-. Sobre todo, en el segundo poema del libro se evidencia un tratamiento animal del cuerpo masculino. Se canta a “la pelambre que recubría su piel”, a “su despreocupada belleza de animal de monte” y remata considerándolos “centauros de frágil testosterona” (2020: 12). A la vez, en el mismo poema, se los critica por su imaginación pobre y opaca, por sus espíritus mendigos y sus mentes literales. Hay aquí una ambivalencia entre el temor y el deseo que despierta lo bestial. Se advierte que la fuerza y la robustez de los cuerpos, el tacto áspero, la piel dura, es fuente de deseo. Pero al mismo tiempo, como sucede en la mayoría de los centauros, a poco de andar también aparece que la delgada línea entre esa robustez y la violencia se puede quebrar sin remedio y se desata la guerra. La “frágil testosterona” queda así como símbolo de esta potencia/impotencia que caracteriza a los hombres, incapaces de salirse de un círculo vicioso de desamor y silencio. Los hombres, para Camila Sosa Villada, aún no han encontrado a su Quirón.

A lo largo de todo el poemario se sostiene esta relación ambivalente con los hombres. Son objeto de deseo y rechazo al mismo tiempo. Y no es una cuestión privativa de sus cuerpos, sino que atraviesa todos los aspectos posibles: el amor, las relaciones de amistad, la convivencia. El deseo que despiertan en la voz lírica se focaliza en su infantil aspereza, su tosquedad, en cierta ternura que despierta el ingenuo primitivismo masculino. El rechazo se concentra en su insensibilidad, su mente calculadora y fría, su falta de coraje, su violencia. Aquí aparece nuevamente la necesidad de lo imperfecto; la vida con los hombres podría ser hermosa, pero no lo es. Hay un dejo de lástima por lo que podría haber sido, pero irrevocablemente no será. La imposibilidad de que las cosas salgan bien es parte insoslayable de su vínculo con los hombres. Esto queda sintetizado en el poema 31, el último del libro, que se titula “Sandro”:

Hizo algo que ningún otro había hecho: me habló mientras cogíamos. Era fascinante descubrir, noche tras noche, que podíamos hablar mientras él me montaba con esa hermosura filosa [...] Nunca más un amante conversó y rió conmigo mientras teníamos sexo. Y él fue asimilado por la gran absoluta nada que es el mundo de los hombres, que se casan para olvidarse dónde y con quién la vida les ardió un poco.

(2020: 79)

Sandro -el amante que resalta por sobre todo el conjunto, referencia que aparece en varios poemas y arquetipo de este “hombre/centauro”- se caracteriza justamente por la palabra, por la capacidad de insertar la palabra en un acto mudo, como el sexo, pero de hacerlo con calidad. Es el mejor amante en tanto se apropia del lenguaje como herramienta de seducción. Pero el miedo también se apodera de él y solo encuentra refugio en el matrimonio, que lo aleja de la vida y le quita ardor, deseo, pasión. Finalmente, Sandro prefiere quedarse con la vida que no arde, la vida de su matrimonio y la voz lírica queda sola. Por ello, y a pesar de la belleza posible, la relación de amor se frustra. Se advierte una gran tristeza por el naufragio de la relación amorosa entre una travesti y un varón, “las travestis no pueden meter mano en el corazón de un hombre, y solo tienen permiso de meterla en la bragueta” (2020: 47), concluye.

Si bien sería un error generalizar esto y presentarlo como algo taxativo, el lamento por el carácter bestial de los hombres prevalece por sobre su costado amoroso a lo largo de todo el libro. En el poema 24 la voz lírica exhorta: “Amigas mías: hay hombres que no se merecen nuestro lenguaje robado a todo lo vivo de la naturaleza (...) ni eso que torpemente llamamos corazón porque en este lenguaje de hombres, no hemos podido decir dónde se aloja la semilla de nuestro fuego (...) Créanme amigas, merecemos mejores soledades” (2020: 61).

Si bien el texto dice “hay hombres” y no “los hombres”, resulta evidente que los poemas de amor son también poemas de abandono y soledad. Por ello Sandro aparece como el arquetipo del varón que se acerca a una mujer trans-travesti: se apropia de su cuerpo, la utiliza para obtener placer y, finalmente, la condena al ostracismo.

Hacia una poética trans-travesti

En el poema 10 del libro encontramos este pasaje: “Soy madre del niño que fui” (2020: 27). Tal vez sea una de las imágenes más potentes del texto. La maternidad de sí misma involucra, según vimos, tres aristas: desde la palabra, desde el pasado doloroso y desde la corporalidad disruptiva. Identidad, escritura y cuerpo están firmemente entrelazados. Como resulta claro, en cualquier ser humano estos tres elementos se encuentran estrechamente ligados; pero se dan casos donde encajan perfectamente con los mandatos, imaginarios y hegemonías sociales. Cuando no existe conflicto ellos se borran tras una pátina de normalidad donde todo resulta en un marco de relativa armonía. Pero desde una identidad travesti la relación cambia completamente.

Como advierte Paul Preciado, el surgimiento de la palabra *queer* en los estudios culturales en la segunda mitad del siglo XX marca desde el inicio un fallo en la representación, “aquello que llamo queer supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria” (Preciado, 2012). Justamente, la poética de Camila Sosa Villada se constituye como ese problema en el sistema de representación de los cuerpos y las identidades que es marcada como injuria.

Y nos gustaría poder enunciar el último sintagma en pasado, “fue marcada como injuria”. Pero no responde rigurosamente a la situación en que nos encontramos, ya que, como remarca Susy Shock, “los pisos de ciudadanía y dignidad conseguidos para nuestra comunidad trans travesti son la dádiva, la buena intención de la hegemonía de repartir y dar inclusión, y no la férrea disputa cultural de una idea trava trans latinoamericana” (Wayar, 2019: 13). Si bien todo lugar de enunciación comporta luchas, diferencias y disputas, en este caso la situación se ve profundizada desde el mismo momento en que Camila Sosa Villada escribe, reflexiona y poetiza desde la exclusión y el maltrato, desde el desamor y la subalternidad que las mujeres trans-travestis padecieron y padecen a cada momento.

No obstante esta dolorosa realidad, no resulta menos importante señalar que, al mismo tiempo, la poesía de Sosa Villada comporta la irrupción en el campo literario argentino de un movimiento mucho más extenso y complejo, que la excede como autora. Las palabras trans o travesti están experimentando en la Argentina el mismo proceso de resemantización que experimentó el término *queer*² en el inglés. Históricamente se utilizó el término travesti como una forma de denominación oprobiosa, como un insulto o una forma degradante y, sin excepción, en masculino. Actualmente, la situación es diferente y el colectivo trans-travesti ha ganado un importante lugar en el campo literario, al tiempo que día a día se constituye como un actor legítimo en diferentes esferas de lo social. El surgimiento de una categoría como transescritura señala, con justicia, la fuerza de esta irrupción.

Como vimos, en la poesía de Camila Sosa Villada la transescritura es mucho más que un medio de expresión; es un lugar de catarsis, de destrucción, y al mismo tiempo, de construcción. Desde esta perspectiva, sostenemos que la transescritura es, para la autora de *El viaje inútil*, un dispositivo a partir del cual modelar una identidad abierta, cambiante, no esencial y siempre en tren de devenir otra.

De igual modo, en *La novia de Sandro* hay espacio para poner en valor algo que muchas veces queda olvidado: la alegría y la fiesta. Como lo señala Juan Forn en su prólogo a *Las malas*, “en su ADN convergen las dos facetas del mundo trans que más repelen y aterran a la buena sociedad: la furia travesti y la fiesta de ser travesti” (Sosa Villada, 2019 b: 10). Este costado festivo y celebratorio, que no en todas las escritoras trans-travestis ocupa un lugar significativo, conlleva la posibilidad de festejar ser otra, sin los remilgos y tapujos que la sociedad impone, sin tener que recurrir al subterfugio del teatro. Incluso cuando se refiere a la sombra nigromante de su barba, advertimos eso: la celebración perpetua de lo que se es. Por ello, desde este punto de vista, estamos ante una poesía de la desnudez, de la transparencia y de la verdad.

2 En el texto de Preciado (2012) se estudia cómo dicho término surge en la Inglaterra del siglo XVIII como un insulto y se utilizaba para nombrar aquello mal hecho, inútil, raro, falso y -por extensión- todo aquello que por su extrañeza no pudiera ser reconocido de inmediato en lo masculino o femenino.

Como señala Anahí Mallol (2017), con el advenimiento del nuevo siglo se produce un regreso a cierto lirismo dentro de la poesía argentina. Camila Sosa Villada opta por un lenguaje que se decanta por esta posibilidad. En *La novia de Sandro* va construyendo una voz que se distancia de la fragmentación y la mezcla de los 90, y presenta un lenguaje donde raramente se reproduce el habla cotidiana o popular. Se trata de una voz que apuesta por la construcción de una lírica, pero lo hace en términos modernos. Encontramos un lirismo seco, llano y directo, desprovisto de artificios retóricos. Apela a un lenguaje cargado de ironía y sarcasmo, breve y lacónico, que diferencia la poesía de Sosa Villada de los juegos neobarrosos de Perlongher para acercarla a voces como la de Juana Bignozzi o Joaquín Giannuzzi. El componente narrativo está muy presente en todo el libro, sobre todo en la versión de 2020, donde muchos poemas han sido prosificados y nos encontramos con pequeñas narraciones que no estaban en la edición original.

Por supuesto, más allá de las referencias posibles y provisionales, que siempre algo tienen de injustas, es necesario entender que nos encontramos ante una propuesta literaria novedosa. Quizá no tanto por la factura de su lenguaje, sino, como hemos visto, por la relación que se entabla entre escritura, identidad y cuerpo. Se está gestando una poética trans-travesti en la Argentina. Y la obra de Camila Sosa Villada marca la irrupción de una transescritura que invita a pensar bajo un nuevo paradigma, ya que, como acota Marlene Wayar en la contratapa de *Las malas*, “la Villada grita verdad en una prosa verídicamente trava y desde ahí exige a toda persona ajena a nuestra comunidad una hermenéutica nueva”.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2006, *¿Qué es lo contemporáneo?*, traducción de Verónica Nájera, Venecia. recuperado 25 de noviembre de 2020, <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- DRUCAROFF, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- DURAS, Marguerite, 2009, *Escribir*, Buenos Aires, Tusquets.
- LEÓN, Gonzalo, 2018, “Camila Sosa Villada: ‘Tomé Conciencia de que era una escritora trans con este libro’”, recuperado 24 de noviembre de 2020, <http://edicionesdocumenta.com.ar/2018/10/camila-sosa-villada-tome-conciencia-de-que-era-una-escritora-trans-con-este-libro/>
- MALLOL, Anahí, 2017, *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo al nuevo lirismo*, La Plata, Edulp.
- PERLONGHER, Néstor, 2008, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- PRECIADO, Paul Beatriz, 2012, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, *Parole de queer*, recuperado 24 de noviembre de 2020, <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>

SARDUY, Severo, 1987, *Ensayos generales sobre el Barroco*,. México, FCE.

SHOCK, Susy, 2020, *Hojarascas*, Buenos Aires, Muchas nueces.

SOSA VILLADA, Camila, 2018, *El viaje inútil*. Córdoba, Documenta.

_____, 2019 a, “A Laura Moyano”. *Libro Emma Gunst*, recuperado 26 de noviembre de 2020, <https://libroemmagunst.blogspot.com/2019/12/camila-sosa-villada-laura-moya-no.html>

_____, 2019 b, *Las malas*, Buenos Aires, Tusquets.

_____, 2020, *La novia de Sandro*, Buenos Aires, Tusquets.

UNREIN, Carolina, 2020, *Fatal, una crónica trans*, Buenos Aires, Planeta.

WAYAR, Marlene, 2019, *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*,. Buenos Aires, Muchas nueces.