

**«EL VIAJE INÚTIL» ES SER INVISIBLE. LA AUTOBIOGRAFÍA  
COMO ESTRATEGIA PERFORMÁTICA PARA EL RECONOCIMIENTO  
DE UNA IDENTIDAD *TRANS* EN LA OBRA DE CAMILA SOSA VILLADA**

**“EL VIAJE INÚTIL” IS TO BE INVISIBLE. AUTOBIOGRAPHY  
AS A PERFORMANCE STRATEGY FOR THE RECOGNITION  
OF A *TRANS* IDENTITY IN THE WORK OF CAMILA SOSA VILLADA**

**MARAVILLAS MORENO AMOR**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**Resumen:** En una entrevista con Gonzalo León, Camila Sosa aseguraba que las “transescritoras” están empezando a escribir de un modo novedoso y particular: usando la primera persona, su propia voz. Este nuevo movimiento que está conquistando la escritura de las autoras transexuales motiva que se contemple el uso de las escrituras del yo como una suerte de estrategia con la que se pretende conquistar un reconocimiento social hasta el momento negado. Así la autobiografía favorece la toma de conciencia y la toma de posición de todo un colectivo y, a su vez, deja de concebirse como un producto escritural de la memoria para componer todo un ardid estético-discursivo que muestra las fisuras del binarismo de género.

**Palabras clave:** Autobiografía, Camila Sosa, transescritura, *queer*, *performance*.

**Abstract:** In an interview with Gonzalo León, Camila Sosa assured that the “transwriters” are beginning to write in a new and particular way: using the first person, their own voice. This new movement that is conquering the writing of transsexual authors motivates the use of the writings of the self as a kind of strategy with which it is intended to conquer social recognition that has been denied until now. Thus, the autobiography favors the awareness and position taking of an entire group and, in turn, ceases to be conceived as a scriptural product of memory to compose an entire aesthetic-discursive ruse that shows the fissures of the gender binary.

**Keywords:** Autobiography, Camila Sosa, transwriting, *queer*, *performance*.



«La escritura es un saber y ser travesti tiene un significado de orden espiritual que sustenta ese saber».

(Sosa Villada 2018a: 47)

### 1. Fundamentación teórica: crítica literaria queer

Judith Butler revolucionó el discurso feminista al defender que el sexo también era producto de una construcción social. En su obra *El género en disputa* (2007) señala que «el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza, el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la *naturaleza sexual* o un *sexo natural* se forma y establece como prediscursivo» (2007: 56). El nexo establecido entre la expresión sexual y el determinismo natural de los genitales, que no es más que una dictadura de la morfología corporal, impidió profundizar en cómo los dispositivos ideológicos también estaban actuando sobre la biología. La excesiva atención prestada al conjunto de actitudes y roles que se venían relacionando sistemáticamente con cada sexo hizo irrefutable el «carácter invariable del sexo» (2007: 55), aunque el sexo estaba comportándose como requisito del género. Butler defiende que el sexo también es un elemento cultural derivado del sistema heteronormativo y que es imposible establecer una diferenciación válida entre los conceptos de sexo y género (2007: 55). Deconstruirse radicalmente no solo implica ahora adquirir roles de género no alineados con cada sexo, sino, especialmente, dudar del propio señalamiento sexual, que es el origen de todo binarismo.

En la teoría desarrollada por Butler, la *performance* se define, respecto al género, como «la repetición que imita constantemente la fantasía que constituyen las significaciones de manera encarnada» (Fonseca Hernández y Quintero Soto 2009: 48). El género adquiere su esencia conforme se logra exteriorizar y practicar mandando señales que apelan al reconocimiento, pero esto también implica que el género solo existe cuando se practica, que no es un concepto permanente y trascendente. La propia esencia de la categoría remite a un sistema binario que, con independencia de los trasvases que se puedan producir entre sus extremos constituyentes, fomenta la ubicación constante de todos los sujetos en alguna de las categorías socialmente aceptadas. Al liberarse del binarismo, lo *queer* renuncia a toda forma de esencialismo, se posiciona al margen y en el margen de la realidad cisgénero y propone identidades fluidas, indefinidas y múltiples, identidades en constante movimiento que desafían a la ciencia.

La aplicación del corpus teórico *queer* al ámbito literario supone acercarse a todas aquellas obras que hablen de expresiones sexuales disruptivas desde categorías analíticas posestructuralistas. La literatura *queer* es una literatura militante y disidente que busca la representación de ecosistemas extraños más que para su normalización, para su simple expresión libre y consideración social. Es

una literatura abiertamente consagrada a la deconstrucción de los cuerpos. Eso sí, no debe confundirse ni igualarse la literatura gay con la literatura *queer* en tanto que la representación de la identidad homosexual no requiere una ruptura absoluta (ni tan siquiera significativa) de las normas. Es posible vivir la homosexualidad desde unos presupuestos patriarcales e hipermasculinizados. Es el caso de los homosexuales que reivindican con cinismo la discreción, castigan con dureza la pluma y aspiran a una vida que imite los patrones de la heterosexualidad. Por el contrario, la literatura *queer* ha supuesto una superación de lo gay, la «defunción» de lo gay (Peralta, 2020: 180).

Claudia Patricia Giraldo (2009) también ve en la literatura *queer* una forma de «desequilibrio de las representaciones hegemónicas» que no es tan consustancial en el caso de la literatura gay. Esta posición desde la que se desarrolla la producción literaria *queer* podría entenderse como un quehacer «contra-sexual». Siguiendo los postulados de Preciado (2002: 18), la contra-sexualidad «no es la creación de una nueva naturaleza, sino, más bien, el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros». En la estructura de significación de la literatura *queer*, el cuerpo se convierte en un campo de batalla al más puro estilo de Bárbara Kruger. Los cuerpos *queer* son un espacio para lo artístico y lo contradictorio y es que el cuerpo «no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder (...)» (2002: 22). La deconstrucción de los cuerpos normativos y la apuesta por las estéticas corpóreas de fundamentación subversiva convierten a la identidad encarnada en un asunto filosófico de primer orden.

La literatura *queer* aspira al «desbaratamiento de las identidades fijas o cerradas» (Peralta, 2020: 199) lo que, volviendo a Butler (2007: 71-72), nos permite adivinar cómo «la noción misma de la persona se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género incoherente o discontinuo que aparentemente son personas, pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles». La posibilidad de encontrar un rasgo *queer* en una obra literaria viene condicionada por la incoherencia de sus personajes en relación con los estereotipos de género, sexuales y figurativos. Sin embargo, la contradicción evidente se suscita al comprobar que, si bien en Butler hay una pulsión abolicionista, subversiva, de toda identidad prefijada y no confusa, las tramas dominadas por personajes no normativos también se pueden poner al servicio de la creación de identidades comunitarias alternativas.

La metodología *queer* aplicada a lo literario es radicalmente deconstructivista (Ceballos Muñoz, 2007: 175). Parte de una perspectiva crítica y analítica sobre «qué, quién y por qué se produce un texto; es decir, un análisis de lo que se dice —y de lo que no se dice— a través del lenguaje, la forma, la estructura y el estilo de un texto (una obra escrita, una película, un cuadro)» (Ceballos Muñoz, 2007: 174). La teoría *queer* viene sosteniendo, respecto a la literatura, «el concepto universalizado de que las representaciones son una función de las identidades sexuales», algo que podríamos entender como la capacidad de las identidades sexuales preexistentes para «definir las representaciones» (Ceballos Muñoz, 2007:

175) de tal forma que la deconstrucción debería implicar una representación de nuevas formas de identidad sexual.

## 2. Trans-gresión y escribir desde los márgenes: saberse Camila en el mundo

Camila Sosa Villada (La Falda, Córdoba, Argentina, 1982) es una de las voces contemporáneas más destacadas de la «literatura trans» en lengua española. Su reciente novela, *Las malas* (2019), ha sido galardonada con el prestigioso Premio Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en su edición del año 2020. Camila mezcla en esta obra, mediante un acto de impugnación moral, una ficción «resentida», según la definición que ella misma dio en el discurso de entrega del galardón, con un relato autobiográfico del que pronto somos conscientes no solo por el discurrir de la trama en Córdoba, sino por la reivindicación de los espacios, los imaginarios y los mitos del estigmatizado «mundo travesti».

La voz alzada por Sosa en *Las malas* adquiere por momentos la condición de grito desesperado contra la exclusión social que sufren las personas transgénero. La forma más radical de esta discriminación es imponerles la prostitución como única salida vital, una realidad especialmente dramática si consideramos el componente de violencia simbólica y física que acompaña a la prostitución. Al hablar de exclusión social, al recluir a las molestas travestis al parque cordobés, que podría ser, por qué no, la Casa de Campo madrileña o cualquier polígono de una ciudad de la periferia, la sociedad empuja a las que se sienten como Camila extra-muros, a las cunetas, a los acantilados. Y, desde allí, la sociedad les exige que no se dejen ver demasiado, que se oculten mientras sufren la expresión violenta más radical del machismo.

De familia pobre y con una figura paterna difusa, la infancia de Camila se desarrolla en el ambiente conservador de la provincia de Córdoba, en la zona centro de Argentina, bajo el nombre de Cristian Omar. En la adolescencia, el despertar homosexual, que aparece sin todavía buscar transformación exterior de la imagen personal, se convierte en su primera forma de ruptura, una ruptura todavía normativa. Sus historias de amor con otros pibes, siempre furtivas, las ensoñaciones con otros hombres, lo locamente enamorada que llega a estar esa joven confusa de su profesor de gimnasia, son la fase inicial, radicalmente erótica, pero todavía disciplinada, íntima, no demasiado incómoda, de su travesía hacia un nuevo yo. Sin saber que aquel insolente gay aspiraría a ser una imponente mujer, Camila experimentó por primera vez con su temprana y supuesta homosexualidad el señalamiento público como forma tiránica de represión social de las «conductas desviadas»: «Como escritora, soy también esa amistad, ese adolescente gay con su bruja ya mayor, queriéndose como una abuela y una nieta. Unidas por la palabra» (Sosa Villada, 2018a: 34).

La identidad gay se convierte en antesala de la verdadera eclosión identitaria de la autora, más enraizada inicialmente en la dimensión personal que en la política o revolucionaria. Desde los mundos de la homosexualidad pubescente, Camila comienza a entender que su forma particular de ser en el mundo no se corresponde con lo gay y sí con un disputado concepto de lo transgénero. El debate

que protagoniza los primeros años de su vida es fundamental en el entendimiento contemporáneo de la diversidad afectivo-sexual: es posible (y necesario) distinguir entre el hombre cisgénero homosexual y el sujeto que reclama una expresión de género no correspondiente con su sexo, pero Camila, protagonista de un tiempo que no había logrado entender estas premisas, sufrió una doble discriminación. La primera, asociada a una dimensión superficial de las disputas de género, como consecuencia de la asimilación *mainstream* de su identidad en una supuesta condición homosexual, que nunca fue tal, y, la segunda, por haberse subsumido en una categoría, la homosexualidad, que insatisfacía su verdadera aspiración.

No es casual que el elemento autobiográfico destaque en su corta, pero intensa trayectoria literaria. Más allá de lo que se deja ver en el ensayo autobiográfico *El viaje inútil* (2018), su novela *Las malas* incluye referencias explícitas a los acontecimientos vitales de la autora y, como verdadera protagonista de la historia, se nombra a Camila:

Me preguntó el nombre varias veces esa noche, parecía olvidarlo al instante de escucharlo, algo que es habitual. A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. (...). Yo le repetía una y otra vez, Camila, Camila, y ella sonreía y decía que era un nombre muy bonito, muy de mujer, aunque yo sabía lo que significaba mi nombre: la que ofrece sacrificios (Sosa Villada 2019: 52).

Posiblemente, el hecho fundamental que motiva este planteamiento sea la necesidad de establecer su propio relato de vida, de contarse y definirse en sus propios términos: «Escribo a partir de mí y para mí. Eventualmente me comparto, comparto lo que escribo (...). Los invito a viajar dentro de mí y es así desde que aprendí a hablar y comenzó a andar la memoria» (Sosa Villada, 2018a: 43-44). La tan ansiada autodeterminación de Camila encuentra su estrategia perfecta en la escritura autobiográfica: «Sin la escritura, no existía posibilidad de vivir» (Sosa Villada, 2018a: 43). La necesidad de definición, de concreción, de materializarse, resulta imprescindible para una autora *trans* cuya mayor lucha es el reconocimiento social. A partir de la memoria y la soledad<sup>1</sup> que garantiza la introspección—idea esta que se volverá esencial en su obra, como ella misma reconoce—llevará a cabo «un acto de escritura encaminado a descubrir la *mismidad* —concepto que surge

<sup>1</sup> La idea de la necesidad de soledad para encontrarse en la escritura la toma de la que ella ha asegurado que es la influencia fundamental de su obra: Marguerite Duras. Cuando la conciencia de la propia identidad aún no se ha asentado, la soledad es el único lugar posible para la toma de posición identitaria: «El poder del goce de la soledad. No estoy interesada en otra cosa. Inmediatamente después, como una consecuencia inevitable, llega la práctica de la escritura» (Sosa Villada, 2018a: 20). La propia Duras aseguraba en su obra *Escribir* que «la soledad de la escritura es una soledad sin la que el escribir no se produce, o se fragmenta exangüe de buscar qué seguir escribiendo. Se desangra, el autor deja de reconocerlo» (Duras, 1994: 16).

en la medida en que el yo se hace a sí mismo— convirtiéndola en sujeto de la acción, en argumento de la obra» (Caballé, 1987: 105).

La creación de relatos y discursos generales en los que lo *trans* se dignifica y se visibiliza frente a una sociedad que da la espalda permite, por otra parte, la autoconstrucción de un yo *trans*, de un yo ininteligible que escapa de las fronteras del binarismo que ha imperado en la literatura hasta este momento. Nuestra sociedad —marcada por credos judeocristianos— solo reconoce dos géneros, hombres y mujeres, y, además, lo hace de manera jerárquica y complementaria. A este respecto, se construyen en la «literatura trans» narrativas que luchan por apartarse de la invisibilización a la que las personas de género fluido o diverso han estado condenadas históricamente.

Asimismo, el hecho de que sean escasas las obras literarias escritas en español a este y el otro lado del Atlántico por personas del espectro *queer* implica una todavía mayor necesidad de contrarrestar su ausencia en la cultura y en las representaciones artísticas, por lo que se legitima la afirmación de su existencia frente a la hegemonía cishetero. Por tanto, la operación memorialista del relato autobiográfico le permite, por un lado, expresarse y descubrirse en esa expresión como un yo que se escapa de lo dominante, pero a partir del recuerdo y, a la vez, mirar hacia el futuro en la construcción de una aceptación social de la existencia *queer*. Es decir, el reconocimiento social que les ha sido negado sistemáticamente se consigue mediante esa mirada al pasado de un ser que, precisamente, se ha construido en la escritura.

La operación memorialista tiene muchos rostros y un andar paradójico. Como los cangrejos: por un lado, retrocede y por el otro avanza. O avanza retrocediendo. Y por este carácter bifronte, ella hace y deshace sin cesar el perfil de cada experiencia, de cada identidad, tanto colectiva como individual (Russotto, 2002: 76).

En referencia a lo anterior, hay un aspecto que resulta determinante: el componente autobiográfico como ritual de presentación. Componente que aparece tempranamente, en el inicio de la carrera, y no al final, como es habitual en las autobiografías de los autores cisgénero clásicos. Recordemos títulos como *Confieso que he vivido* (1974) o *Vivir para contarla* (2002). En estos casos, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez no luchan por el reconocimiento; se piensan a sí mismos como ejercicio literario de interés terminal, es decir, como epílogo de unas vidas que merecen pasar al recuerdo de la historia. No es otra la voluntad que la de un epitafio para una obra profundamente reconocida. Por el contrario, para Camila Sosa, la autobiografía, que escribe antes de la obra por la que obtendrá reconocimiento, es una petición de presentación ante el mundo. Es casi una imperiosa necesidad de justificación de la autora para sus lectores. La autora se pone en su contexto y desde ese contexto crea, aunque lo cierto es que es la propia práctica creativa la que determina sus propias fronteras como persona.

Junto a la necesidad primigenia de reconocimiento, la condición de actriz de Sosa profundiza en la *performance* como vía de participación en la esfera pública y, dentro de ella, específicamente, en el campo artístico. La travesti que hay en Camila se sube a las tablas para, generosamente, ofrecer modelos alternativos de representación, pero ese ofrecimiento de su cuerpo como espacio para la vida ficticia se encuentra con un obstáculo insalvable: si no hay papeles para travestis, ¿qué hace una travesti actriz? La única respuesta es convertirse en autora y crear entonces tantos personajes como cuerpos diversos, voces complejas y estéticas disruptivas sea posible imaginar. Se llega a ser autora más por imposición del contexto artístico que por una idílica vocación. Sosa es autora para poder verse a sí misma, algún día, en un teatro, en una serie, en un cine, convencida de que si ella no se escribe nadie lo hará:

Al ser una actriz trans que comenzó su carrera ya adulta, comprendo que no se han escrito personajes para mí. Que hay que ser de determinada manera para tener un lugar en obras de teatro o películas o series de televisión. Esas maneras incluyen muy poco a las travestis. Frente a la discriminación de los medios de producción del teatro, el cine y la televisión, que todavía no cayeron en el tercer milenio, decidí escribirme mi carrera como actriz. Escribir las mujeres que quería interpretar (Sosa Villada, 2018a: 56).

En este sentido, adquiere una posición similar a la de Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*: si los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, los límites del lenguaje artístico son los límites del mundo y ese mundo necesita ampliar los confines desde la auto-creación para ser capaz de imaginar nuevas representaciones discursivas, estéticas y vitales. Además, ese nuevo mundo con nuevas representaciones no solo abre una ventana de oportunidad al colectivo, sino que tiene un valor pedagógico. La diferencia abiertamente enseñada sirve como espejo de salvación. Esta idea entronca con la aportación de Sandy Stone (2012) acerca de la constitución del espectro *queer* más como un género literario que como un tercer género en discordia:

Para dar más importancia a las prácticas de inscribir y leer que forman parte de esta deliberada llamada a la disonancia, sugiero que percibamos a los transexuales no como a una clase ni un problemático “tercer género”, sino como un género literario, un conjunto de textos corpóreos cuyo potencial para lograr una ruptura productiva de las sexualidades estructuradas y espectros del deseo está pendiente de análisis (Stone 2012: s/p).

Una muestra de la importancia que tendrá la literatura y el lenguaje para la construcción de las teorías *queer* y de los estudios *trans* es, por tanto, en el caso crucial de Camila Sosa, la creación de obras dramatúrgicas donde la figura del travesti toma para sí la relevancia que se le niega fuera de las tablas y, con ello, se da la oportunidad al elenco de actores y actrices que forman parte del colectivo *queer* de tener su lugar en el mundo teatral. De este modo, Sosa escribirá algunas de sus

obras con la intención de producir papeles dramáticos protagonizados por travestis y conseguir su inclusión en un mundo cultural todavía atravesado por una hiriente desigualdad. Ejemplo de ello será *Carnes tolendas, retrato artístico de un travesti* (2009).

### **3. Un viaje inútil: la vida que no se escribe. La autobiografía como estrategia autorial performática para la construcción de una identidad *queer*.**

A pesar de que *Las Malas* ha sido su obra más reconocida, el acercamiento a Camila Sosa como «transescritora» —término con el que ella misma se define— necesita un estudio en profundidad de su ensayo autobiográfico *El viaje inútil*. La recurrente metáfora del viaje preside el relato de vida, en esta obra, con un doble valor: por una parte, el viaje es indudablemente la vida, la absurda circunstancia del vivir, pero, por otra parte, el viaje se refiere a la titánica labor que lleva a cabo como escritora para reconstruir su proceso de (re)conocimiento hasta el punto de que califica de inútil este proceso doloroso si no es posible llevarlo a unas páginas que se prestan a ser leídas: «Yo le digo un viaje inútil, lo que está en la cabeza y no puede ser escrito. La vida que no se escribe» (Sosa Villada, 2018a: 44).

No es casual que Sosa descubra su verdadera identidad femenina escribiéndose como mujer en su primera novela, descubriendo con verdadera sorpresa que es una mujer:

Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura. (...) Esa novela, donde por primera vez hablaba de mí como de una mujer, no tuvo final» (Sosa Villada, 2018a: 35).

Pero ¿cómo escribe de sí mismo un transexual? ¿Cómo desarrolla su discurso un colectivo cuya presencia y singularidad no solo está fuera de la aceptación de la sociedad, sino de los propios términos del lenguaje y de cuyos intereses y necesidades, además, no está permitido hablar abiertamente? El transexual se encuentra en tierra de nadie, en los márgenes de las oposiciones binarias hegemónicas y más allá de los nodos de oposición que han predefinido las únicas posiciones desde las que es factible desarrollar un discurso (Stone, 2012: s/p). «¿Cómo puede entonces hablar el transexual? ¿Si el transexual habla qué dirá?» (Stone, 2012: s/p).

El discurso de los autores transgénero carece todavía de locus, de focalizaciones y de imaginarios propios instalados en la conciencia colectiva. Sin embargo, para visibilizarse ante un entorno que les niega sistemática el reconocimiento se valen de ciertas estrategias dentro de las cuales su experiencia vital se convierte en un argumento de autoridad que permite constituir una «habitación propia», en términos woolfianos: «El travestismo ya estaba ahí determinando lo que vendría a ser después el carácter de mis palabras. De hecho, escribí y me travestí durante mucho tiempo a puertas cerradas» (Sosa Villada, 2018a: 35).

La escritura autobiográfica se constituye, así, como un «análogo simbólico del caminar juntos del individuo y el lenguaje», implicando «el origen del autoco-nocimiento, ambos intentos, como si dijéramos, de pronunciar el nombre yo» (Ea-kin, 1991: 87). Supone, por tanto, una estrategia autorial para la constitución de una identidad que escapa de los rígidos esquemas sociales:

Estudiar estos textos implica no sólo escudriñar la construcción íntima del yo en un período determinado, sino también, como propone esta autora, asomarse a través de sus textos a lo colectivo. Por otra parte, la literatura autobiográfica femenina, tanto en el orden personal como en lo que refiere al ámbito social, suele dar cuenta de procesos constructivos más que de productos acabados; los textos constituyen traducciones –a veces inesperadas– de las formas en que se van tramando las subjetividades, construcción en que vemos además cómo se traslapan otras cuestiones, de clase y de etnia, tan determinantes en los plantea-mientos discursivos latinoamericanos (Amaro, 2012: 16)

En este mismo sentido se pronuncian Cabrera, Hebe y Fischetti (2019) al asegurar que «la narrativa autobiográfica se nos presenta como posibilidad de crí-tica discursiva» en tanto que permite la «irrupción de experiencias que se desmar-can de los discursos sociales dominantes» y que «rompen con los géneros: por un lado, el académico, de argumentación impersonal, objetiva y pretendidamente neutral y, por el otro, el de la ficción» (2019: 38).

Resulta sumamente interesante percatarse de lo que hace esta autobio-grafía diferente de las demás propias del canon del género, especialmente cuando se trata de autobiografías masculinas. La mezcla paradigmática –que rompe con las pautas compositivas al uso y que supone la inclusión de elementos propios de otros géneros como las epístolas, los diarios o el ensayo– faculta a estas autoras a generar un efecto más performativo, como una viñeta que transmite locaciones de situación, tiempo y espacio. Este efecto de *performance*, de elemento artístico mezclado con dosis de realidad, ayuda a crear un impacto estético de gran valor. Es, por tanto, una estrategia sublime la emprendida con esta autoficcionalización, en la medida en que no solo les permite autoafirmar la propia existencia, sino, especialmente, fomenta la consecución de un objetivo estético y de impacto social (Sancho Bru, 2019: 150).

Por lo tanto, esta trans/escritura, que es a la vez un ejercicio artístico-polí-tico y un discurso biográfico, hace posible que la voz *trans* emerja a través de las grietas de una histórica lucha por la legitimización de su presencia y reconoci-miento y convirtiendo en testimonio y literatura una ruptura pretendida de la he-teronormatividad cisgénero propia de los discursos dominantes en la sociedad. Profundizando en ello, la elección estratégica de la autobiografía como género prioritario de la acción literaria *trans* eleva a la condición máxima la imposibilidad de disociar al autor de su obra, hasta el punto de que no existe una sin la otra: «Esos otros ojos con que miro mi vida han cambiado la escritura por completo. Diría que hay un antes y un después del psicoanálisis» (Sosa Villada, 2018a: 42). Ya no se trata solo de un intento crítico por ver cuánto del autor, de su subconsciente,

de sus experiencias vitales, está presente de forma explícita o implícita en la obra, ahora es el mundo introspectivo del autor el que se convierte en la obra misma, como un ejercicio psicoanalítico que conecta con el interés freudiano por la biografía de los autores, una biografía en la que «se guarda el secreto de la creación artística, el *ars poética*» (Rey, 2009: 150). Este hecho es asumido y reconocido por la autora, de tal modo que justifica cuanto de teatral y performativo de su ensayo autobiográfico:

Era inconcebible escribir sobre o desde la felicidad. Y de repente apareció el psicoanálisis y eso cambió, y comenzaron a salir los buenos recuerdos que exigían sus propias palabras, su propio lugar en la hoja, y entonces la escritura se hizo ancha como una playa en Brasil y se llenó de color y de perfumes (Sosa Villada, 2018a: 40).

En la sublimación de la interrelación entre identidad personal y producción artística, el autor deja de ser un oscuro objeto a descifrar y pasa a ser la obra el lugar en el que se desencanta el enigma del autor y sus circunstancias.

### 3.1. La autobiografía como toma de conciencia

«La identidad no puede apartarse de la escritura»  
(Sosa Villada 2018b: s/p).

El concepto de «toma de conciencia» se instituye en Bourdieu (1997) mediante un diálogo con la tradición marxista. Conviene recordar que, para los autores marxistas, las estrategias de dominación del capitalismo se desarrollaban respondiendo a un proceso de instalación en los sujetos de una «falsa conciencia» que transmutaría la percepción sobre las condiciones individuales de su existencia. Bourdieu puntualiza sobre ello que las acciones de dominación cognitiva son posibles en tanto que existen «disposiciones corporales profundas» y que la «toma de conciencia» sería, en este contexto, un proceso de «conversión intelectual» que alteraría las representaciones simbólicas propias del «orden de creencias» (1997: 118). Si aceptamos que las relaciones del «campo literario» son también relaciones sociales posicionales, el aparato conceptual aportado por Bourdieu se vuelve ciertamente relevante para explicar cómo, mediante la escritura, Camila declara que llega a conocerse. No se trata, en este caso, de una autoexploración superficial que podría acabar en nuevas disposiciones (nuevos «habitus» por seguir con Bourdieu), ni siquiera es un mero ejercicio de introspección, más bien la toma de conciencia que se produce al escribir(se) deriva en un cambio de identidad y de adscripción, en un revelamiento sobre la verdadera imagen del yo, que termina con la concepción final de un nuevo sujeto con renovados anclajes grupales.

En el caso de Sosa, la escritura fue el modo de ir descubriéndose a sí misma en un proceso de ausencia de sentido y de desconcierto vital, pues lo que ella entendía como una necesidad de su espíritu era repudiado por la sociedad: «Si no

hubiera escrito, entonces es muy posible que mi vida hubiera sido un infierno. Me hubiera suicidado harta de ser invisible, incluso para mí. Me hubiera matado sin la escritura» (Sosa Villada 2018a: 42). Con la primera novela que escribe en clave autobiográfica, en la más temprana adolescencia, y su sorpresa al saberse nombrada en femenino y bajo el nombre de «Soledad», Camila asume la muerte definitiva, si es que puede morir algo que nunca tuvo vida, de ese adolescente gay para dar paso a la mujer decidida que siempre fue, pero que no supo ver hasta ese momento. La muerte y el sepelio literario de Cristian Omar Sosa que supuso esa novela, después repudiada por todos cuantos la rodeaban, la sumergió en el único estado en que puede alguien hacer un viaje de autognosis: la soledad del escritor con su pluma:

Eso ha modificado la escritura casi como una muerte. La muerte del protagonismo del sufrimiento. En mí y en lo que escribo. Es probable que la inspiración esté ligada a una imposibilidad. A la palabra “no”. Que todo nazca de ese imposible. Me alejé de los demás, de las personas que me rodeaban inevitablemente en la escuela, en los clubes. Diría que me alejé de todos (Sosa Villada, 2018a: 41).

El álter ego —sin realmente otredad— nombrado con obviedad en la novela fundacional de la andadura vital de Camila como Camila y no como Cristian Omar supone, entonces, el acto efectivo de toma de conciencia a través del lenguaje: «Ahora en cuanto a mi identidad trans, 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» (Sosa Villada 2018b: s/p). En este orden de cosas, el lenguaje configura una tecnología de poder que crea al sujeto, determina las trayectorias para su cuerpo y se fagocita en la distribución de «símbolos y materialidades diferenciadas» de modo que la gramática «no solo dice» sino que «(nos) obliga a decir(nos) de una determinada manera» (Cabrera, Hebe y Fischetti, 2019: 36). La praxis literaria crea al sujeto o, más bien, el sujeto se crea *en* la praxis literaria. Esto entronca con la idea de que los sujetos se forman en movimiento y, por otra parte, enlaza también con la defendida intencionalidad performática de la autobiografía de la autora argentina.

Curiosamente, Sosa construye a su no-personaje en la autobiografía a través de la modalización objetivadora del presente. Narra su relato de vida en presente, en parte porque es consciente del poder performativo del lenguaje, de estar creando su vida en las páginas que escribe, por la evidente imposibilidad de distanciarse de lo que relata y, en parte, precisamente, por un deseo de fingida imparcialidad que haga al lector obviar una más que posible manipulación psicológica de los recuerdos del pasado que entroncaría con la idea de «indecibilidad del sujeto» señalada por Paul de Man: «Un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mí» (Sosa Villada, 2018a: 11).

Por lo tanto, la imposible aprehensión de la identidad motivada por la «ineludible variabilidad y discontinuidad del ser» pierde valor en la configuración literaria, como ya defendiera Ricoeur, en tanto que «la unidad que la narración da

al personaje hace descifrable al sujeto en el texto» y, de este modo, será «el hilo narrativo lo que dé coherencia a lo vivido y por lo que adquiera cohesión aquello que percibimos disperso, permitiéndonos aprehender su sentido» (Molero, 2010: 171). Esta autoexploración, así pues, supone a su vez la representación del trauma y será precisamente en la vinculación de autorrepresentación y trauma donde radique la constatación de los límites del sujeto. Este es el punto de partida hacia un proceso de sanación de la herida que supone el ser negado social y administrativamente, trastornando y desarticulando el *yo* y abriendo un vacío en la propia existencia.

### 3.2. Autobiografía como toma de posición: «Ser travesti es una fiesta»

Si algo llama la atención en la vida y obra de Camila Sosa Villada quizá sea su particular uso del término «travesti» para referirse a sí misma. A este respecto, parece necesario recordar la diferencia entre el «travestismo» y la «transexualidad»: «travesti» es aquella persona que «se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario» (Real Academia Española de la Lengua, 2014: en línea), mientras que una persona «transexual» es aquella que se siente del sexo contrario y adopta sus atuendos y comportamientos» (Real Academia Española de la Lengua, 2014: en línea). Pero ¿entonces qué motiva este uso singular del término «travesti»? Posiblemente responda a una personal comprensión de lo *trans* mucho más en la onda de la teoría *queer* y alejada del binarismo que tradicionalmente ha dominado en los estudios sobre transexualidad, que han seguido perpetuando en cierto modo la preponderancia de los dos únicos géneros posibles, hombre o mujer (0/1, sí/no, p/q). Por lo tanto, la reivindicación de «travesti» como calificativo supone una elaboración, reproducción y divulgación de un particular planteamiento ideológico, de ecos castizos y populares, sobre el espectro *queer*. La apuesta de la autora es la de escribir desde un enfoque no disociativo y sí fluido en el que se encuentran diferentes formas y horizontes de identidad de género.

Por lo tanto, como táctica autorial, Sosa expone el elemento *queer* como una muestra de que diversidad es el epicentro de su universo y que esta fluidez condiciona de una forma muy específica su escritura. Incluso en algunas de sus obras que construyen mundos propiamente ficcionales lo diverso busca ocupar el lugar privilegiado de lo hegemónico. Su voz se presta a un debate de interés social mucho mayor que el de la expresión de la memoria individual que ha sido muchas veces elidido intencionalmente de la literatura en español.

El trauma de la negación de la identidad —que en términos de efectividad administrativa llegó para Sosa el 7 de agosto de 2013 cuando el Gobierno le otorga un DNI que la reconoce como una mujer llamada Camila<sup>2</sup>— se contrarresta con la euforia festiva de descubrirse en el travestismo: «A ese sufrimiento de ser prohibida no sólo por mi familia sino por el mundo casi en su totalidad, luego le sumé el goce de ser travesti, La fiesta de ser travesti. La fiesta de ser mujer» (Sosa Villada, 2018a: 46). Si decíamos que la autobiografía le permite a la «transescritora»

<sup>2</sup> AGENCIA TÉLAM (7 de agosto de 2013). «Camila Sosa Villada tiene su nueva identidad». *La Voz*. Recuperado de: <https://vos.lavoz.com.ar/camila-sosa-villada-tiene-su-nueva-identidad>.

descubrirse en un proceso de autognosis lingüística, también este mismo proceso le sirve para llevar a cabo un manifiesto político-ideológico de denuncia y de exigencia de reconocimiento del colectivo *queer*. El lenguaje, de nuevo, es el escenario perfecto para la disputa social.

El espectro de tensiones y limitaciones permite revelar y rebelarse ante los sentidos de la comunidad *queer* que se entretajan en torno al *yo* autobiográfico. Con él se nos muestra como lectores y en un camino de doble sentido las reivindicaciones que confluyen en su palabra y, al mismo tiempo, las de todos aquellos sujetos que se pueden sentir involucrados e interpelados por un discurso que en ningún caso puede ser exclusivamente individual:

Incluso cuando ya nada de eso tiene sentido, cuando he olvidado a los que me hicieron daño, cuando las agresiones ya no tienen rostros que las ejecuten, es preciso decir esa aventura, para que se sepa. Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla (Sosa Villada, 2018a: 47).

Para Stone, el propósito más importante para los transexuales es «borrarse, confundirse con la población “normal” lo antes posible» para «crear una historia creíble» y «aprender a mentir con convicción sobre nuestro propio pasado» porque lo que está en juego es la aceptación de la sociedad (2012: s/p). Sin embargo, hay en *El viaje inútil* una voluntad que combate esta teoría. Sosa, precisamente, rompe con toda mentira para escribir como habla, tratando de ser, desde su propio punto de vista, lo más fiel a la realidad y generar así un mayor impacto en el lector: «Para escribir sólo me basta escucharme a mí misma retumbando dentro de mi cabeza. Al fin y al cabo, sólo se trata de escuchar. Escuchar al mundo andar. El silencio es una mentira» (Sosa Villada 2018a: 52).

Lo (auto)biográfico expone una serie de implicaciones que sobrepasan los límites de lo meramente literario para generar agitación social. Es decir, que la autobiografía de una trans-escritora como Sosa supone, fundamentalmente, un acto que exige la aceptación de la dignidad de la experiencia *trans*. Por lo tanto, y volviendo a la pregunta que nos hacíamos anteriormente, no podemos analizar los escritos de autores *trans* bajo la misma perspectiva panóptica que nos sirve para leer el resto de las obras del canon occidental, pues un mero intento de clasificación paradigmática sería una crónica de fracaso anunciada por pretender medirlas con el rasero de una tradición que no solo no los reconoce, sino que, además, los niega.

### Conclusiones e implicaciones

Ser «transescritora» ha supuesto para Camila Sosa un reto aún mayor que aquel al que se enfrentan los autores y las autoras del espectro cisheteronormativo. Esta dificultad añadida ha hecho necesaria la adopción de estrategias que como autora debe emprender cuando se dispone a escribir. En nuestro particular análisis de su ensayo *El viaje invisible*, hemos tratado de mostrar hasta qué punto el «decir *trans*» de Sosa se ha vinculado intrínsecamente al discurso autobiográfico como

un modo tanto de identificarse frente al mundo que la invisibiliza como de establecer un argumento de autoridad aportado por la propia experiencia vital para lanzar su singular discurso ideológico sobre la acogida social de lo *queer*:

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. Soy parte de ello sea que sea como se llame. (Sosa Villada 2018b: s/p).

Por tanto, la escritura (auto)biográfica ya no es solo un producto de la memoria o un medio para llegar a ella, sino un ardid estético-discursivo para mostrar las fisuras del binarismo de género y revelar un reconocimiento. No está lejos de ser, entonces, un modo de crítica literaria *queer*. Tradicionalmente en los estudios sobre autobiografía femenina se ha destacado que las mujeres ven en ella una posibilidad de establecer vínculos con otras mujeres a través de una especie de empatía generada sobre todo por tratarse de una comunicación directa y personal. Estamos hablando, por lo tanto, de una táctica discursiva de resistencia. Desde que Camila se inicia en el oficio de la escritura con apenas quince años y da vida a la que fue la novela de su descubrimiento identitario, toda su literatura ha nacido de este incansable afán por mostrar(se) y reivindicar lo que ella llama el ser «travesti» y que para nosotros supone una ampliación de lo transgénero que estaría en línea con lo *queer*. Por ello, absolutamente todas sus aportaciones —dramatúrgicas, narrativas, ensayísticas— poseen un indudable carácter autobiográfico. Este acto de rebeldía violenta por construirse un lugar en el mundo a través del poder performativo del lenguaje se refuerza en su condición de actriz, hasta el punto de que asegura crearse como dramaturga papeles en los que como mujer travesti pueda tomar posición ideológica y vital.

Consciente de que existe una «alteridad» —como mujer trans, pero también como mujer creadora e intelectual— respecto del resto de la sociedad heteronormativa, Sosa emprende con su escritura una particular concepción del ancilar género autobiográfico que supone también en sus formas la apertura hacia lo diverso. La mezcla genérica, el tono intimista y emotivo, la confianza de estar diciendo algo que debe decirse pese a no ser todavía socialmente reconocida como escritora relevante, harán que, precisamente, la condición de género secundario que tradicionalmente en el canon occidental ha obtenido la autobiografía sea en sí misma una estrategia: lo que convierte a la autobiografía en «discurso excéntrico y marginal» es lo que hace posible que las «subjetividades desplazadas» vean en él un espacio de agencia adecuado (Amaro, 2012: 18).

Así, partiendo de los conceptos bourdianos de «toma de conciencia» y «toma de posición» se ha tratado de encontrar una voluntad expresa por parte de Camila Sosa Villada de encontrar su verdadera subjetividad a través de lo que escribe —como ya hiciera cuando todos la llamaban Cristian Omar y solo entre las páginas encontrarse el escenario donde mostrarse como realmente era— y, al mismo tiempo, emprender su peculiar lucha. Esta lucha la emprende desde una

perspectiva novedosa si lo comprendemos desde el tradicional discurso de la transexualidad que, en cierto modo, no rompía determinadamente con el binarismo de género, sino que lo perpetuaba en la mera libre elección de una u otra posibilidad. En este sentido, Camila abre el espectro hacia una diversidad aún mayor que solo se hace posible en la diversidad y la fluidez que vinculamos más a la crítica *queer* y que ella reivindica, a nuestro modo de ver, a través de su particular uso del término «travesti».

En este sentido, la idea fundamental que define la obra de Sosa es, sin duda, la de *performance*, tanto por las connotaciones de multiplicidad del sujeto —que es único y somos todos a través de la interpelación íntima— como por la experiencia plástica y representativa que supone la autobiografía. Además, la coexistencia de muy diversas fuentes y referencias literarias, así como el distanciamiento con las formas tradicionales del género supone un posicionamiento político que se incrementa: la escritura autobiográfica como experiencia literaria más cercana a la palabra hablada es una estrategia contrahegemónica frente a los discursos de poder.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaro Castro, Lorena (2012): “Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas”. *Literatura y Lingüística*, n.º 26, pp. 15-28.
- Agencia Télam (7 de agosto de 2013): “Camila Sosa Villada tiene su nueva identidad”. *La Voz*. Recuperado de: <https://vos.lavoz.com.ar/camila-sosa-villada-tiene-su-nueva-identidad>
- Bourdieu, Pierre (1997): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caballé, Anna (1987): “Figuras de la autobiografía”. *Revista de Occidente*, n.º 74-75, pp.103-119.
- Cabrera, Mario Federico David; Hebe Grasseli, Fabiana; y Fischetti, Natalia Beatriz (2019): “Vida que se escribe/ escritura que se vive: notas en torno a las escrituras feministas”. *Boletín GEC*, n.º 23, pp. 32-52.
- Ceballos Muñoz, Alfonso (2007): “Teoría rarita”. En Córdoba, David; Sáez, Javier; y Vidarte, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.
- Duras, Marguerite (1994): *Escribir*. Barcelona: Tusquets.
- Eakin, Paul John (1991): “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, n.º extra 29, pp. 79-93.

- Fonseca Hernández, Carlos - Quintero Soto, María Luisa (2009): "La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas". *Sociológica*, vol. 24, n.º 69, pp. 43-60.
- Giraldo A., Claudia Patricia (2009): "Qué es la literatura queer: Las compilaciones de literatura queer, gay y lesbica" [en línea]. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf) Última visita: 19.02.2021.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2012). "Modelos culturales y estética de la identidad". *Rilce*, vol. 28, n.º 1, pp. 168-184.
- Peralta, Jorge Luis (2020): "«Queer» y «gay» como paradigmas críticos para la literatura argentina". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 49, n.º 1, pp. 180-201.
- Preciado, Beatriz. (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- Real Academia Español de la Lengua (2014): *Diccionario de la lengua española*. En línea: <https://dle.rae.es> Última visita: 23.02.2021.
- Rey, Carlos (2009): "Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 29, n.º 1, pp. 145-155.
- Rusotto, Márgara (2002): "Memorialismo femenino en América Latina". *Revista Taller de Letras*, n.º. 31, pp. 75 – 83.
- Sancho Bru, Eric (2019): "La literatura como afirmación de una existencia. Cómo leer cuando las personas trans se escriben". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º. extra 5.
- Sosa Villada, Camila (2018a): *El viaje inútil. Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones documentA/Escénicas.
- Sosa Villada, Camila (2018b): "Camila Sosa Villada: «Tomé conciencia de que era una escritora trans con este libro»". Entrevista con Gonzalo León. Recuperado de: <http://edicionesdocumenta.com.ar/2018/10/camila-sosa-villada-tome-conciencia-de-que-era-una-escritora-trans-con-este-libro> (Última visita: 20.02.2021)
- Sosa Villada, Camila (2019): *Las Malas*. Barcelona, Tusquets. Ebook.
- Stone, Sandy (2012): «El imperio contraataca. Un manifiesto post-transexual». Recuperado de: <https://lasdisidentes.com/2012/08/02/el-imperio-contraataca-un-manifiesto-post-transexual1-por-sandy-stone> Última visita: 15.02.2021.