

ANA GALLEGO CUIÑAS / UN CANON TRAVESTIDO. LA VANGUARDIA TRANS DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA (*)

«Cada época tiene su vanguardia.»
Manuel Maples Arce

Si por algo se caracteriza la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, desde su *opera prima* *La Virgen Cabeza* (2009), es por poner en valor la relación entre vanguardia, épica y subjetividad disidente. Su última publicación, *Las aventuras de la China Iron* (2017), va un paso más allá, y, además de dar visibilidad y voz a las identidades de género no normativas, propone otra legibilidad del canon argentino en un gesto vanguardista de apropiación travesti de su obra fundacional: *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Ricardo Piglia sostenía que «La vanguardia plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon, negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores» (2016: 109). Sin embargo, inscribir la narrativa trans de Cabezón Cámara en la serie de las 'vanguardias argentinas' no obedece únicamente a su confrontación del canon —como ya hicieron el pintor chileno Juan Dávila en su *Bolívar* (1994) y Pedro Lemebel (1996) en sus versiones travestis y homosexuales de los próceres latinoamericanos— sino a algo más radical: a la disputa por un lugar de enunciación propio, desobediente, que cuestiona el significado mismo de canon, su construcción y su episteme. El canon es portador de los valores literarios de una clase hegemónica que se ha definido en la contemporaneidad por su cariz normativo, patriarcal, mesocrático y colonial. Por eso, cuestionar las principales figuras culturales argentinas a través de su reformulación travesti es interrogar su legitimidad, revelar su artificio y proponer un modelo alternativo, no binario y comunitario, a la supremacía del varón gaucho como arquetipo nacional. «Matar al padre», al mito o al canon, deviene entonces en una hazaña inútil e infructuosa: lo más productivo es travestirlo. Tal y como han hecho en la última década otros autores argentinos como Naty Menstrual en su crónica «Bicentenario» (2012), que imagina a un San Martín homosexual, o Emilio Jurado Naón cuando traviste al autor de *Facundo* en *Sanmierto* (2019). Esta operación pone de manifiesto no solo la performatividad del género, en cualquier época, sino también la del canon literario, que se re-viste y des-viste una y otra vez para *hacer* vanguardia en el siglo XXI.

Con estas premisas, presento a continuación una lectura de *Las aventuras de la China Iron* como «vanguardia trans», articulada en dos partes: en la primera, analizo la relación entre la novela, el canon y la gauchesca; y en la segunda, desarrollo la idea de que la vanguardia argentina se sitúa hoy en el lugar de encuentro entre el discurso transfeminista y su praxis literaria.



Travestir el canon: la gauchesca cuir

Hablar de canon es hablar del problema del valor, que se tasa a contraluz de la herencia cultural. Una herencia de corte patriarcal, que reconocidas escritoras actuales vienen denunciado mediante el uso y la apropiación de autores y textos fundamentales del canon mundial: por ejemplo, Samantha Schweblin en *Distancia de rescate* (2014) reescribe *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa a partir de lo fantástico cuir; Mariana Enríquez en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) relea *Todos los fuegos del fuego* (1966) de Cortázar desde un gótico feminista; y Camila Sosa Villada en *Las malas* (2019) apela a *Cien años de soledad* desde un realismo mágico trans. La actitud es clara: en el siglo XXI no basta con hacer visible a las autoras orilladas e incluirlas en el canon, sino que es necesario cambiar su estatuto hacia un régimen de legibilidad transfeminista que travista, transforme y

transfunde la tradición para poner a circular *otros* valores —literarios, políticos— no normativos.

Por lo que respecta al canon nacional argentino, la gauchesca ha sido objeto de múltiples revisiones y reescrituras en la contemporaneidad, entre las que destacan las de Borges, Victoria Ocampo, Lamborghini, Copi, Perlongher o Aira, en clave femenina y/o camp, genealogía en la que podemos incluir a Cabezón Cámara. De todos, el *Martín Fierro* es la obra que más fascinación ha provocado, como prueban los poemarios *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian y *El gaucho Martín Fierro* (2011) de Óscar Fariña, o los relatos «El gran Surubí» (2012) de Pedro Mairal y «El amor» (2015) de Martín Kohan. Aunque ninguno ha llegado tan lejos ni ha despertado tanto interés crítico como *Las aventuras de la China Iron*, a la que se han consagrado más de una veintena de artículos hasta la fecha, centrados en su mayoría en el enfoque de género, el uso del neobarroco, la ecocrítica, el desierto, la refundación de la nación o la utopía.

Por otro lado, el canon argentino integra, de manera particular, no solo las obras literarias sino las interpretaciones que las han consagrado. Con lo cual, queda patente que el modo en que un escritor se relaciona con la tradición incide en la tasación del valor literario, como demuestran las poéticas de Borges, Saer, Piglia o Aira. Sin embargo, Cabezón Cámara no entra en la batalla *campal* de ubicarse en el costado de la tradición o en el de la vanguardia, sino que pone en tela de juicio la ideología —patriarcal, criollista y burguesa— que subyace en el dispositivo canónico argentino. Aun así, su poética puede ser leída como un paradójico cruce transfeminista entre Piglia (política, crítica y ficción), Aira (imaginación, aventura y absurdo) y

 Gabriela Cabezón
Cámara

(*) Esta publicación es parte del Proyecto I+D+i «LETRAL. Políticas de lo común en las literaturas del siglo XXI. Estéticas disidentes y

circulaciones alternativas» (Ref. PID2019-110238GB-I00) financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033.



A. GALLEGO
CUIÑAS /
UN CANON
TRAVESTIDO...

Copi (estética cuir, transformación y teatralidad). Aunque Cabezón antepone el proceso (de subjetivación) al procedimiento (literario) airiano; toda vez que lleva al paroxismo el paradigma pigliano de la crítica como ficción, utilizando la técnica de Aira de hacer protagonista literario a un crítico, en este caso una mujer, Josefina Ludmer, mientras que Borges y Piglia ponían el foco en la figura de escritor. ¿Qué significa esto? Que para travestir al canon hay que disfrazar tanto a la ficción como a la crítica.

En rigor, *Las aventuras de la China Iron* funciona como la «ilusión referencial» —Barthes *dixit*—, de un clásico de la crítica, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988). Cabezón Cámara desplaza del centro del relato fundacional al personaje, Martín Fierro, y al poema, en favor de la China, su mujer, y de la ficcionalización de la lectura crítica que hace Ludmer de esa obra, en la que señala: la importancia del cuerpo, la ligazón voz y ley, el homoerotismo entre Fierro y Cruz y el uso letrado de la cultura popular. A partir de estos temas y problemas, la novela cuenta en primera persona la historia, ausente en el poema original, de la mujer de Fierro, la China, que emprende un viaje en carreta por el desierto, sin ninguna meta, donde crea una comunidad de subjetividades y sexualidades disidentes compuesta por la inglesa Liz, esposa del «gringo de Inca la Perra», Rosa, y el cachorro Estreya. Será Liz quien ponga nombre, quien haga sujeto, a «la China», que bautizará como «China Josephine Star Iron» —en homenaje a Ludmer, a la que apodaban justamente «la china»— y quien la re-educar cultural, sentimental

y sexualmente. Entre ellas existe una jerarquía de poder evidente, pero la China inicia un proceso de emancipación identitaria y un des-doble —se autodesigna como «alma doble»— sexual y de género que la lleva a ser «Little lady» lesbiana, varón trans inglés, ave, felino o ñandú. Si ya «El género puesto en cuestión es un embate contra el canon y una desestabilización del archivo» (Croce, 2020: 16), añadir una visión poshumanista y transcultural es un ataque certero.

El libro está dividido en tres partes que de una u otra manera remiten a una relectura bastarda y vanguardista de la «cadena de significantes» del canon argentino, que la autora injerta con poéticas rioplatenses contemporáneas afines a ella. La primera, «El desierto», invoca a *La cautiva* de Echeverría y a los relatos criollistas populares de Borges y Aira; la segunda, «El fortín», a *Sarmiento* y Felisberto, y la última, «Tierra adentro», es una reelaboración de Mansilla y Copi. El resultado es la expresión neobarroca (carnavalizada, intertextual y paródica) de una prosa lírica salpicada de *spanish* y guaraní, que no rompe paradójicamente la lógica binaria de la lengua castellana, aunque mezcla los géneros gramaticales: «querida muchacho inglés» (2017: 151). La intención pues es no fijar ningún tipo de identidad, ni siquiera la no binaria para desarmar cualquier esencialismo: civilización/barbarie; varón/mujer; humanidad/animalidad, etc.

Al final del relato, la China Iron se re-encuentra con su marido, Martín Fierro, travestido con plumas y llamado ahora «Kurusu», en

una comunidad plural y disidente de gauchos, indígenas, inmigrantes, cautivas y exiliados que, al contrario del poema original, ponen sus cuerpos para hacer el amor y no la guerra. Leemos «Las familias nuestras son grandes, se arman no sólo de sangre. Y esta es la mía» (2017: 165). La violencia que simbolizaba la pampa se convierte en orgía y carnaval, y, el desierto pasa a ser «laboratorio onírico» (Rame-lla, 2020: 88), hábitat *fluido*, paraíso utópico hidrofeminista —como el estanque de carpas en *La virgen cabeza*— que refunda el origen de la argentinidad en un no-lugar y en un no-tiempo postidentitario sin subordinación a la ley, al capital o al Estado.

Si hacemos un paralelismo detenido entre el personaje de la China trans y el gaucho rebelde, observamos una miríada de similitudes, desplazamientos y transmutaciones entre las dos versiones. La primera es que ambos, además de tener apelativos indígenas que tuvieron connotaciones despectivas, encarnan a un sujeto marginal que representa a una colectividad oprimida en una determinada época. Darle voz al gaucho en el siglo XIX tenía un significado político obvio —la clase popular, plebeya, frente a la clase alta—, de la misma forma que darle una voz y una subjetividad disidente a la China no-dicha del *Martín Fierro* tiene también una lectura política en el siglo XXI: mostrar que hoy día el plebeyo es también el sujeto trans, cuya pobreza social (cf. Gallego Cuiñas, 2021) ha conseguido visibilizarse y conquistar ciertos derechos —frente a la clase cisheteronormativa— a través del activismo transfeminista (i.e., Ni Una Menos, Marea verde, Me Too, etc.). Con este giro de

la clase social a la clase identitaria se perpetúa en el siglo XXI «La centralidad que tienen las clases populares en la literatura nacional argentina» (Adamovsky, 2019: 147).

En segundo lugar, José Hernández irrumpe como personaje en la segunda parte de *Las aventuras de la China Iron*, y es descrito como «mediador cultural» (Adamovsky, 2019: 108), en la estela de *Facundo*, y como un autor (falso) que le roba no solo la historia sino los versos a Martín Fierro. Un plagio que reforzaría la hipótesis pigliana del origen falso de la tradición literaria argentina, solo que no apunta a la herencia cultural occidental, sino a la plebeya, local. Esto resolvería el debate que ha suscitado la «alianza entre la voz sin escritura y la palabra letrada» (Adamovsky, 2019: 140) en la gauchesca.

En último lugar, hay que recordar que el gaucho se vuelve emblema popular en la Argentina cuando Lugones lo entronizó al albur del Centenario y Roja lo leyó como «épica local» (Croce, 2020: 17). Martín Fierro es el gran mito de la masculinidad cisgénero argentina que protagoniza un sinfín de hazañas guerreras y desventuras. Por contra, la hazaña heroica de la heroína Iron es su disidencia de género. O mejor: devenir en un doble género para conocer otras culturas y vivir aventuras eróticas. Se puede inferir pues que la épica patriarcal de Hernández, que define a la nación sobre la base bélica de la lucha de clases, difiere de la épica transfeminista de Cabezón Cámara en su ficción de comunidad igualitaria y festiva que borra la idea de propie-



 Argentina

dad, de trabajo productivo capitalista, así como las identidades de género, etnia y clase. Esto es: frente al individuo, aparece la colectividad; frente a la nación, la comunidad; frente al desierto patriarcal, la fluidez hidrofeminista del agua; frente a Tánatos, Eros; frente a la norma, la disidencia; frente al capital, la autogestión; frente al lenguaje, el cuerpo.

La vanguardia es trans

En 2021, Julio Premat sacó a la luz *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, un libro que interviene directamente en el debate argentino que reabrió Ricardo Piglia con *Las tres vanguardias* (2016) y al que se unieron también Damián Tabarovsky y Martín Kohan. La noción de vanguardia que defiende Premat alude a un modo de escritura experimental, radical, no complaciente, de lo extremo, errante, excéntrica (2021: 20), que se relaciona «con los diagnósticos de muerte o fin de la literatura» (2021: 21); con la idea de crisis, de «lo nuevo», de la reinención o de la capacidad performativa de lo literario. Esta escritura de vanguardia que desestabiliza o produce disenso, se asienta en una mirada hacia el pasado: «La palabra vanguardia funcionaría como un deíctico histórico: para saber a qué alude hay que situarla en el tiempo y en un marco cultural específico» (2021: 18). Los textos que analiza Premat como vanguardistas son los de Piglia, Aira, Libertella, Damián Tabarovsky, Pablo Katchadjian, Gabriela Cabezón Cámara, Félix Bruzzone, Sergio Chejfec y Mario Ortiz. La única mujer que incluye en esta serie es Cabezón Cámara, aunque Premat dedica unos párrafos a la importancia que adquiere la literatura feminista en el campo literario argentino, poniendo el acento en la performatividad del género, en la ocupación del espacio de lo público (para referirse a María Moreno, aunque no la trabaja de forma específica) y en la relación de este fenómeno con la proliferación de editoriales independientes.

La ausencia de mujeres y sujetos trans no resulta extraña en los estudios de vanguardia, porque el lugar que ocupan los textos transfeministas en la academia sigue siendo menor y un asunto de mujeres o de subjetividades disidentes. Aunque es incontestable que existe un *sensorium* que ha propiciado un cambio en el régimen de percepción política y cultural de estos sujetos y escrituras, que aún adolecen de suficiente legitimidad social y crítica. Así, la narrativa trans se erige como una respuesta formal —como hacen las vanguardias— a esta situación histórica de marginalidad e ilegitimidad de las subjetividades y sexualidades disidentes que se ha hecho más crítica en el siglo XXI. Y lo hace, como hemos comprobado, mediante la re-escritura trans/travesti del canon nacional —aunque también mundial (cf. Cabo Aseguinolaza, 2022)—, cuya «repetición productiva» (Giunta, 2020: 35) no supone únicamente una réplica paródica de sus líneas de fuerza, sino un modo de lectura que genera disenso. Esta afirmación invita a repensar la vanguardia a la luz del giro trans como praxis literaria *situada* y como una política de la literatura a la contra, desobediente, que deconstruye los tres factores de valoración hegemónicos en la tradición literaria: el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo.

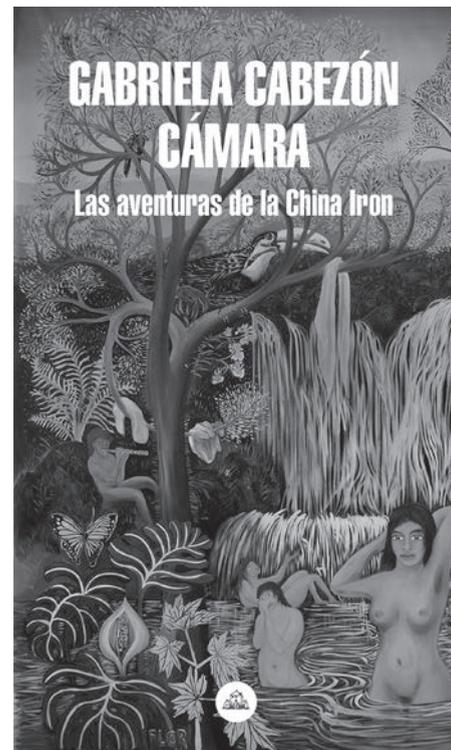
Como antecedente de esta vanguardia trans argentina tenemos a Manuel Puig, cuya modulación de la cultura de masas, del melodrama, de la disidencia homoerótica y del imaginario de lo femenino marcó el camino a los que le siguieron: Copi, Perlongher, Batato Barea, José Sbarra, Pablo Pérez, Claudio Zaiger, o más tarde, Gabriela Massuh, Anshi Moran, Facundo Soto o Juan Solá. Entre estas poéticas de la cultura gay/travesti popular, la de Perlongher es la que más se afana en mostrar y pensar las sexualidades disidentes —la «errancia

sexual»— desde la politización del deseo y el cruce del movimiento homosexual con el feminismo. Todo ello facilita que la práctica trans se convierta en el siglo XXI no solo en un modo de identificación social sino de agenciamiento artístico, una (trans)ontología que desontologiza una noción de subjetividad unívoca para abrirla a la pluralidad. El teatro y la performance han sido los medios más abonados desde esta perspectiva, aunque paulatinamente también han cobrado fuerza la poesía, la música y, finalmente, la narrativa. En esta categoría, podemos incluir a figuras esenciales en la ‘nueva’ tradición argentina trans del siglo XXI, caracterizada por la experimentación literaria (de géneros y materiales de todas las artes) y la presencia pública de autores como *performers* y activistas culturales. Me refiero a Lohana Berkins, Marlene Wayar, Mauro Cabral, Naty Menstrual, Effy Beth o Susy Shock. Esta última se ha convertido en la «artista trans sudaca» más conocida de América Latina, promovida tanto en los medios de comunicación como en la academia. Pero no será hasta el último lustro que tengamos un corpus autorial trans, propiamente dicho, con la irrupción de obras y escritoras trans como *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villa, *Late un corazón* (2019) de I Acevedo o *Fatal* (2020) de Carolina Unrein.

A la vista de este corpus, se revela que lo trans, hasta la década de los noventa, se representó primordialmente bajo la imagen perlongueriana y lemebeliana de «la loca», que asume el papel —épico— de la víctima, la excéntrica o la heroína, ligado a la clase baja, la prostitución, la censura social y la violencia. Será a partir del siglo XXI cuando el sujeto trans tome la voz para contar su historia personal y restituir la agencia sobre la propia vida, ya no desde la locura sino desde lo abyecto, como sucede con *Continuadísimo* (2008) de Naty Menstrual, primera escritora autodefinida como travesti en la Argentina. En este libro de cuentos predomina lo macabro y lo violento en la representación animal y monstruosa del sujeto trans. Todo lo contrario que la figura del «buen trans» a la que se aviene Cleo en *La virgen cabeza* o la protagonista de *Las malas*, ambas señaladas por la maternidad y la constitución de una familia alternativa: la comunidad trans. Después, se desarrollarán otras líneas narrativas: i) ora enfocadas en el presente, en el relato de la transición quirúrgica de género, donde encontramos tanto la fetichización de la mujer trans (i.e., Carolina Unrein) como la normalización del cambio de género, donde la violencia está ausente (i.e., I Acevedo); ii) ora enfocadas en el pasado, en la re-escritura cuir del género en todos los sentidos (identitario, literario y gramatical) a partir de la intervención travesti, y su consecuente de-generación, de los mitos patrios y del propio canon (i.e., Gabriela Cabezón Cámara).

Una vez resumido el estado de la cuestión trans en la Argentina, hay que tener en cuenta que las lecturas más comunes que se han realizado de este corpus se apoyan en las nociones de neobarroco/neobarroso, monstruosidad o animalidad, también presentes en Cabezón Cámara. Plantear hacerlo en primera instancia desde el concepto de vanguardia indica que el manejo más irreverente y radical de

A. GALLEGO
CUIÑAS /
UN CANON
TRAVESTIDO...





A. GALLEGO
CUIÑAS /
UN CANON
TRAVESTIDO...

la tradición se halla en la actualidad en las narrativas trans, que la travisten y desplazan a políticas de género(s). No todo texto trans es vanguardista pero la vanguardia argentina más radical hoy está cifrada en la narrativa trans. La ruptura en disputa ahora no está del lado de la visibilidad o la decibilidad —como hacían las vanguardias históricas— sino de la legibilidad, como nos enseña *Las aventuras de la China Iron*. En sus páginas recordamos que el valor literario no es ínsito a un texto, sino que se forja en las lecturas que lleva a cabo la crítica (que son una forma de re-escritura), lo que habría de desplazar la pregunta acerca del valor del qué (cuál modelo estético está adentro o afuera del canon) al quién (qué identidades y subjetividades) y al cómo (se lee en cada época).

En conclusión: Gabriela Cabezón Cámara en su última novela reactualiza la gauchesca y su épica desde los paradigmas del antinacionalismo, anticapitalismo, la transculturación, el transespecismo y el transfeminismo. No cabe duda, tal y como afirma Adamovsky, que estamos frente al «uso más sorprendentemente subversivo del criollismo registrado hasta ahora» (2019: 260). Pero no solo eso: *Las aventuras de la China Iron* también desestabiliza las nociones de autor (falso), (contra) canon y lector (se funden crítica y ficción) que son las señas de identidad del aparato ideológico y metodológico de los estudios literarios. ¿Existe gesto más vanguardista que este? Ahora ya tenemos la respuesta. No hay vuelta atrás y solo un camino de ida: las vanguardias trans.

A. G. C.—UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía

- ADAMOVSKY, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CABEZÓN CÁMARA, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (2022). «Figuras de la novela mundial: a propósito de *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara», *Ínsula*, 903, pp. 6-9.
- CROCE, M. (2020). «Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*», *Palimpsesto*, 17, pp. 15-20.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2021). «Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI», en *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, pp. 69-112.
- GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PIGLIA, R. (2016). *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PREMAT, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- RAMELLA, J. M. «(Re)fundación: una utopía *cuir* en la constitución del Estado argentino», *Sociopoética*, 22, pp. 80-90.

RAQUEL ARIAS CAREAGA / EL CUERPO FEMENINO COMO LUGAR DE RESISTENCIA EN *FRUTA PODRIDA* DE LINA MERUANE (*)

La separación entre los hemisferios Norte y Sur parece estar configurada por un espejo que muestra la realidad invertida que en él se refleja. No se trata solo de esa antítesis que hace del verano de uno el invierno del otro, ni de las constelaciones tan diferentes que pueblan sus cielos en la noche. La implantación de un sistema colonial ha hecho del Sur un espacio donde la opresión que el discurso hegemónico del Norte no tolera en su territorio se instaure y normaliza sin sonrojo por parte de las viejas metrópolis. Este sistema colonial y neocolonial permite que la separación entre ambos territorios esté atravesada por diversos caminos que comunican y relacionan entre sí ambos territorios. Gracias a estas vías es posible extraer materias primas de uno y exportar todo tipo de bienes de consumo desde el otro. La trilogía sobre la enfermedad de la escritora chilena Lina Meruane permite observar en la novela que inicia esa indagación cómo se transitan esos espacios y las consecuencias que esto tiene en la actualidad. Este texto, titulado



Fruta podrida y publicado en 2007, se expande desde unos sucesos muy locales en el Sur del continente americano hasta abarcar el Norte global y desnudar los mecanismos de poder que deciden los destinos de los habitantes en todos los rincones del planeta.

Al hablar sobre una de sus primeras novelas, *Cercada*, publicada en 2000, Lina Meruane afirma en una entrevista:

hay algo que está muy tempranamente en mi escritura y que reaparece no solamente en términos de técnica literaria, como la fragmentación, el cambio de punto de vista, estas relaciones muy cerradas y muy intensas, sino también escenas de la era de la dictadura y, luego, de la postdictadura, de la violencia sobre los cuerpos, de las protagonistas femeninas que están un poco confundidas con su situación, inten-

tando entender los discursos y las realidades que hay a su alrededor. (Meruane y Meadowcroft, 2020)

Lina Meruane

(*) Este artículo se engloba dentro del proyecto de investigación dirigido por Josebe Martínez y Dunia Grass, *Condición de extranjería. Escritoras*

latinoamericanas, entre América y Europa, en el siglo XXI. Código: PID2020-112913GB-I00. Código OTRI: MINECOG20/P11