

El *barroco maravilloso* de *Las malas*: nuevas aproximaciones a la tradición desde la literatura del presente

The Marvellous Baroque of Las malas: new approaches to tradition from present-day literature

Ana Marina Gamba

Ana Marina Gamba es Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Lovaina (Bélgica) y doctoranda en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Lausana (Suiza). Su tesis estudia los discursos y las estéticas de la vulnerabilidad en la literatura latinoamericana contemporánea.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7571-142X>>

Contacto: anamarina.gamba@unil.ch
Suiza

Recebido em: 15 de agosto de 2022

Aceito em: 05 de outubro de 2022

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; Neobarroco; Real maravilloso; Transfeminismo; Feminismo latinoamericano

KEYWORDS: Latin American literature; Neo-Baroque; Marvelous real; Transfeminism; Latin American feminism

Resumen: En su novela *Las malas* (2019), la autora argentina Camila Sosa Villada propone una compleja inscripción en la tradición literaria latinoamericana, haciendo de esta el *lugar* de enunciación de una palabra transgresora y disidente. En este artículo pretendemos mostrar cómo este uso de la tradición configura el gesto crítico de la autora, el cual le permite problematizar los límites del lenguaje y su capacidad para “representar” al otro. En sus modalizaciones y actualizaciones críticas del barroco americano y lo real maravilloso, sostenemos, la novela articula un discurso sobre los marcos políticos-culturales de inteligibilidad contemporáneos que impiden el reconocimiento de las vidas trans en tanto *duelables*.

Abstract: In her novel *Las malas* (2019), the Argentinean author Camila Sosa Villada proposes a complex inscription in the Latin American literary tradition, making it the *place* of enunciation of a transgressive and dissident word. In our article we intend to show how this use of tradition sets the author’s critical gesture, which allows her to question the limits of language and its capacity to “represent” the other. In its modalisations and critical reclame of the American baroque and the marvelous real, we argue, the novel articulates a discourse on the contemporary political-cultural frames of intelligibility that inhibits the recognition of trans lives as *grievable*.

INTRODUCCIÓN

En el prólogo a la edición en español de la novela *Las malas* (2019), Juan Forn repite una frase de la autora, la argentina Camila Sosa Villada: “¿Alguna vez pensaron que la poesía podía tener una forma tan concreta?”. Esa cita, que cierra las palabras preliminares, aparece como clave de lectura para la narración que comienza en la página siguiente. La propuesta literaria de la autora, en su relato de las vivencias de un grupo de travestis¹ que trabajan en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba, no es un intento por *representar* vidas, deseos y experiencias empíricas sino más bien el intento de hacer resonar las huellas de los cuerpos en la palabra poética (De Certeau, 2000). Como parte de ese gesto, que engendra también su propuesta política, la novela desestabiliza estructuras y sensibilidades. Su transgresión, sin embargo, exhibe plena conciencia de las tradiciones que moviliza, apropiándose de las contradicciones y haciendo emerger de su fractura el material con el que construye su historia. En ese delicado movimiento, que la narradora hilvana de forma brutal, la novela de Sosa Villada impone una distancia, una cierta opacidad, configurando una estética de la precariedad de los cuerpos a partir de la cual nacen formas de resistencia, de comunidad.

En el siguiente artículo buscaremos estudiar la presencia en la novela de Camila Sosa Villada de dos tradiciones de gran peso en la literatura latinoamericana del siglo XX: el *realismo maravilloso* y el *barroco* y *neobarroco*.

1 Privilegiaremos el uso de los términos con los que la novela nombra la identidad de género de sus personajes.

Retomando la propuesta de lectura de las académicas Laura Cabezas y Constanza Penacini (2020)², buscaremos mostrar cómo la autora de *Las malas* construye un *barroco maravilloso*, que en la novela toma la forma tanto de propuesta estética como política, en un gesto literario que busca, al tiempo que inscribirse en la historia literaria regional, conformar nuevas poéticas que permitan narrar experiencias que desbordan la matriz hetero-cis patriarcal moderna. Nuestra lectura de la novela busca echar luz sobre los diferentes procedimientos narrativos —en muchos casos vinculados con fenómenos culturales que exceden lo textual— que abren una falla, configuran una no correspondencia y explicitan la infabilidad de la experiencia del otro. La textualidad de la novela, en su tratamiento específico de la sensibilidad barroca, neobarroca y real maravillosa, reafirma de modos heterogéneos su condición de “artificialización” (Chiampi, 1994, 6). Es justamente a través de la creación, de la exploración de las posibilidades de la palabra literaria, de los juegos con tradiciones divergentes y la conformación de genealogías disidentes, que la novela construye espacios —aunque en su gran mayoría efímeros— donde una forma de ser en común se presenta como posible al poner en tensión los marcos de inteligibilidad vigentes.

Nuestro interés principal no se vincula necesariamente con la construcción de una genealogía exhaustiva, o una delimitación de las diferentes influencias y referencias que se pueden encontrar de modo más o menos explícito en

2 “Pero si el ‘realismo mágico’ fue alimentado por el ‘barroco americano’, como afirma Horacio González (2000: 413), en el ‘realismo maravilloso’ de las *Las malas* subyace el ‘neobarroso’ de Néstor Perlongher”. (2020, 379).

la novela *Las malas*³. Lo que nos interesa en este caso es pensar un cierto vínculo entre el texto de Sosa Villada y las tradiciones mencionadas a partir del modo en el que conforman una relación con el presente, o dicho de otro modo y siguiendo la propuesta de Florencia Garramuño (2008), en términos de la construcción de una obra literaria heterónoma. Esta lectura implica la puesta en escena de anudaciones, muchas de ellas inestables, alrededor de sensibilidades, ritmos, imaginarios y figuraciones. Sin embargo, el hilo conductor que ordena este diálogo se configura principalmente alrededor de un gesto crítico que la autora recupera, trastoca y actualiza en términos de una problematización sobre los límites del lenguaje y su capacidad para "representar" al otro. Sostenemos que la articulación crítica de esas tradiciones por parte de la narrativa de Sosa Villada se despliega en términos de una búsqueda común por la construcción de un discurso poético de la opacidad de la experiencia de la alteridad. En sus tratamientos específicos de la sensibilidad maravillosa, barroca y neobarroca, *Las malas* propone una narración que no es un acceso sin mediación a la experiencia de una mujer pobre, prostituta, travesti. No es una "novela testimonio" ni una crónica. Su singular vínculo con estas tradiciones latinoamericanas permite a la autora, en cambio, inscribir en el lenguaje literario del ahora experiencias de la

3 Para un estudio de este tipo ver por ejemplo el artículo de Ignacio Sánchez Osoreo, "Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en *Las malas* de Camila Sosa Villada" (2021), donde el autor articula el vínculo entre *Las malas* y autoras neofantásticas como Ana Clavel y Cecilia Eudave, así como con el archivo latinoamericano trans*travesti, citando como referencias por ejemplo a José Donoso, Pedro Lemebel y Yosa Vidal, y con lo que él llama la literatura trans*travesti sudaca, con autoras como Susy Shock y Naty Menstrual.

precariedad, corporalidades vulnerables y declinaciones del presente que permitan pensar futuros disidentes. En la materialidad de la palabra poética, en la exploración de sus límites, *Las malas* conforma un espacio que corroe las normas inteligibilidad. En un gesto que podríamos llamar *carpenteriano*, la pulsión del texto va rompiendo sus propios márgenes (Carpentier, 1991, 173), y en ese movimiento reafirma el valor de esas experiencias, la posibilidad de aprehender esas vidas y de llorarlas.

Una de las formas que adopta esta problematización de los modos de acercamiento, en términos de estructuras de conocimiento, del otro en la historia de la literatura latinoamericana se vincula con una crítica a los discursos modernos sobre la región. Es en ese sentido que podemos pensar una posible genealogía de las diversas formas literarias que emergen en estas geografías como discursos poéticos del lugar enigmático de lo otro; una idea, como argumenta el crítico colombiano Francisco Ortega, “avizorada por Carpentier cuando propuso que el barroco realizaba su potencia en la conciencia de ser alteridad” (2013, 34). El poeta y crítico martiniqués, Édouard Glissant, habla de un “*détournement*” barroco que nace frente a la pretensión racionalista de penetrar de manera uniforme y decisiva todo lo que se propone conocer ([1990] 2012, 91). El arte barroco, en ese régimen epistémico, es una “forma de ser en el mundo” (Glissant, [1990] 2012, 93) que afirma la proliferación, que se burla de “la unidad pretendida de un conocedor y un conocido” (Glissant, [1990] 2012, 92). La resistencia — que no debe ser leída como reacción— a ser aprehendido, uniformizado, o esencializado por el pensamiento moderno es la propia fibra que configura

las numerosas y heterogéneas expresiones de lo barroco. Es por eso que el barroco y neobarroco en estos contextos se conciben menos como estructura unificada y más como un gesto, un juego, que busca “montar la parodia, la carnavalización, la derrisión (...) sobre (o a partir de) cualquier estilo” (Perlongher, [1988] 2008, 115). De la mano de poetas como el cubano Severo Sarduy y el argentino Néstor Perlongher, el neobarroco de finales de siglo se asienta sobre suelos literarios heterogéneos, pero su preocupación común es la ruptura con un lenguaje “comunicativo”, con una idea de obra cuyo sentido se sostenga en sí mismo, para conformar en cambio una poética siempre extraña a sí misma, siempre abierta en su afectación⁴. En el mismo sentido, nos interesa pensar el realismo maravilloso en tanto propone un juego con lo incompatible, una estabilización de lo imposible, como respuesta abierta a la pregunta sobre los modos de narrar la *realidad* latinoamericana, su historia y su presente. En su desarrollo y circulación como estilo que, al menos en su expresión regional, nació en una búsqueda por nuevas sensibilidades y nuevas estructuras que pudieran acercarse a la heterogeneidad latinoamericana, lo real maravilloso siempre tuvo como problemática central al vínculo entre lenguaje literario y otredad. Desde esa perspectiva, la irrupción de lo maravilloso, junto a una experimentación con la palabra y la forma literaria, explicita las limitaciones en la comunicación de una experiencia *otra* del mundo (Simpkins, 1995, 154).

⁴ Ver, por ejemplo, *El barroco y el neobarroco*, y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987) de Severo Sarduy, y *Caribe trasplatino* (1991) y *La barroquización* (1988) de Néstor Perlongher, ambos textos incluidos en *Prosa plebeya* (2008).

Son las pulsiones barrocas, sus rupturas de normas y estructuras, y la *coincidentia oppositorum*⁵ de lo real maravilloso, aquello que la autora argentina hilvana en su particular apropiación de dichas tradiciones. La resistencia a los modos de inteligibilidad de las estructuras heterocispatriarcales de la Argentina contemporánea fisura, en el relato, las nociones de tiempo, de espacio, así como los términos de oposiciones fundantes para el orden moderno como naturaleza y cultura. Volviendo a la idea de Glissant, la narración de Sosa Villada es un relato de la proliferación, que propone una poética de *formas de ser en el mundo* en las que se traslapan violencias, deseos e historias divergentes. El recurso a figuras, imaginarios y formas narrativas de las tradiciones nombradas le permite a la autora de la novela configurar un escenario literario reconocible para poder proponer lecturas disidentes. En el mismo movimiento, *Las malas* inaugura una nueva página en la historia literaria de la región, transgrediendo esa tradición, pero sin dejar de inscribirse allí. Desde esa perspectiva, su barroco maravilloso evoca una no-contemporaneidad del instante, velando el acceso a lo narrado y construyendo de esa forma una crítica los discursos que construyeron los

5 Lois Parkinson Zamora rescata la reflexión de Octavio Paz, quien propone a la *coincidentia oppositorum* como la gran contribución del periodo barroco, y la define como “el enlace de opuestos en estructuras estéticas que ni homogenizan ni destruyen la diferencia, sino que mantienen abiertas las oposiciones para generar una energía expresiva” (2011, 176). Para la crítica norteamericana, este tratamiento específico de la contradicción es indispensable para la idea de lo real maravilloso: “‘Lo real maravilloso’ es en sí mismo una *coincidentia oppositorum barroca*: lo maravilloso se opone a lo real y también reside en él” (Parkinson Zamora, 2011, 177). Estas oposiciones construyen su significado a partir del contacto, continúan oponiéndose en tanto son desplazadas y reorganizadas.

términos de legibilidad de las subjetividades trans en el pasado y aquellos que se mantienen vigentes hoy.

UN MONSTRUO QUE SE ALIMENTA DE TRAVESTIS: VEROSIMILIZACIÓN Y TRANSGRESIÓN

Si consideramos al realismo maravilloso como un estilo que exhibe elementos de la literatura fantástica⁶, a sabiendas que esta caracterización no dejaría satisfechos a sus grandes precursores⁷, podríamos decir que el tratamiento del vínculo entre el plano "realista" del relato y las irrupciones de los elementos "sobrenaturales" es fundamental para caracterizarlo. Es justamente en la trasgresión de la relación entre esas dos dimensiones donde reside la propuesta específica de lo real maravilloso de *Las malas*.

6 Davis Roas sostiene que en el realismo maravilloso se encuentra a medio camino entre la literatura fantástica, la maravillosa, y modos de expresión realista, sin, a su vez, poder establecer su plena pertenencia a ninguna de estas formas literarias. Siguiendo la famosa tesis de Irlemar Chiampi, argumenta que el realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental, la de "desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito" (2001, 12-13).

7 Es conocida la reflexión de Alejo Carpentier en la que sostiene que lo real maravilloso no es un género literario sino una condición de la realidad latinoamericana, y que "solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo". Es interesante ver cómo la propia Sosa Villada se inserta en esa tradición, en la que también podemos incluir intervenciones como la de García Márquez al recibir el premio Nobel. En una entrevista del ciclo Caja Negra, emitida por Youtube, la autora reflexionó sobre los elementos "maravillosos" de su novela y sostuvo que no tenían nada de sobrenatural, que ella no hacía más que contar lo que había visto: "Todo eso que la gente advierte como realismo mágico, como magia, como espiritualidad en *Las malas*, no es más que lo que yo vi siendo pendeja, teniendo 18 años. La imagen más importante que tengo de ver a una travesti trepándose por un álamo con los tacos puestos porque venía la policía, como una pantera, como un gato, fue en un segundo. Se subió y se escondió entre las ramas. Eso vi con 18 años".

En su ensayo fundante sobre la literatura fantástica, el crítico búlgaro Tzvetan Todorov argumenta que, para que pueda tener lugar el “efecto de lo fantástico”, el relato debería primero presentar una construcción de un “mundo real” reconocible, una descripción de un escenario -y una experiencia- de lo ordinario identificable en el que tiene lugar “un acontecimiento que no puede ser explicado mediante las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 2001, 48). La construcción de ese mundo reconocible como condición de todo texto fantástico es retomada por el realismo maravilloso, que así puede marcar la irrupción de lo sobrenatural, aunque la naturalidad con la que narra esas irrupciones provoca un efecto distintivo de extrañamiento. La autora de *Las malas*, sin embargo, lo que hace es invertir estos términos, y no simplemente difuminarlos o enrarecerlos. En su novela, lo reconocible es lo sobrenatural, fácilmente identificable por un lector o lectora que inevitablemente, por su devenir histórico, está familiarizado o familiarizada con la estética y el imaginario del realismo maravilloso. En cambio, lo “ordinario” del relato de Sosa Villada, una cotidianeidad que incluye perder la virginidad al ser violada por grupo de policías en un coche a los 13 años, o inyectarse aceite de avión en el cuerpo, difícilmente pueda ser reconocido por esa misma comunidad de lectores, que no pueden identificarse con esa experiencia de lo cotidiano.

De esta manera, *Las malas* enrarece, enturbia, la posibilidad de identificación y reconocimiento, pero sin anularla completamente. Sosa Villada retoma el gesto fundante del realismo maravilloso, y activa ese gesto no solo desde lo diegético, es decir, en la “normalidad” con la que los hechos maravillosos

son narrados, sino desde el vínculo con el propio realismo maravilloso como modalidad, con su canonización en la región y su circulación histórica. La familiaridad con los códigos y el imaginario de esa tradición introduce la posibilidad de una cierta legibilidad y de ese modo no anula completamente la instancia de intercambio con el lector. Es decir, el gesto fantástico de *Las malas* se asienta sobre el realismo maravilloso como "lugar común" de la literatura latinoamericana, como universo narrativo conocido, reconocible, y compartido por la comunidad lectora. La sedimentación de las sensibilidades e imaginarios que la producción y circulación del realismo maravilloso, que no puede ser pensada por fuera del gran éxito editorial con el que contó a nivel regional y global, es, en este caso, condición de posibilidad para la emergencia de una nueva forma política a partir de la actualización transgresora de sus procedimientos narrativos y la de-generación de sus figuras.

Especialistas en los estudios de la literatura no mimética identifican en el presente numerosos procedimientos de actualización crítica de estos movimientos y tradiciones históricas. Sin embargo, el uso que hace *Las malas* de los códigos de lo real maravilloso toma, a su vez, distancia de las numerosas expresiones contemporáneas que se caracterizan por la creación de atmósferas ambiguas que desconciertan a sus lectores y que configuran realidades ficcionales cuyos límites son porosos y huidizos. En su estudio sobre las formas que asume lo no mimético en la literatura del presente, académicas como Carmen Alemany Bay describen la preponderancia de ciertos gestos, de géneros y estéticas híbridas, que conforman "mundos inusuales": "No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica [...] al fin y al

cabo, se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta” (Alemany Bay, 2019, 311). No pareciera ser este el caso de la novela de Sosa Villada, donde la sensibilidad maravillosa se gesta desde el centro de la narración, apelando, provocativamente, a sus pactos de lecturas, a su historia literaria y sus imaginarios. Las irrupciones de lo sobrenatural en *Las malas* se enmarcan en una puesta en escena de una experiencia del mundo gobernada por la violencia y la precariedad extrema, y el tratamiento de esos fenómenos se constituye como una crítica a los marcos políticos culturales contemporáneos que no permiten aprehender las vidas trans en tanto tales. La participación de la novela de Sosa Villada en la sensibilidad real maravillosa, entonces, conforma una crítica cuyo foco no está en la crisis de la subjetividad moderna o en la fluidez de las identidades, sino en los marcos de inteligibilidad propios de un sistema heterocispatriarcal y neoliberal que rigen las existencias contemporáneas, que operan sobre cuerpos, sujetos y vidas.

La experiencia de los personajes de *Las malas* está impregnada de precariedad, de vulnerabilidad extrema, porque esa forma de ser en el mundo no puede ser aprehendida por las normas de reconocimiento del presente. Dicho de otro modo, esas estructuras están conformadas para establecer las condiciones, el “campo”, en el que “los sujetos se vuelven posibles o cómo se vuelven imposibles” (Butler, 2010, 225). Esos marcos condicionan la existencia pública de esos cuerpos en la novela, constituyendo los términos en los cuales se vinculan a otros sujetos, instituciones y discursos. La economía

de lo real puesta en cuestión a través de los recursos narrativos de lo real maravilloso se vincula a esos regímenes de visibilidad que recortan cuáles son las vidas que deben ser lloradas, reconocidas como valiosas, y cuáles no. Pero la “vuelta de tuerca” que enrarece los términos de la familiaridad, que entorpece —sin impedir totalmente— la identificación, es un modo de visibilizar ese gesto, de evitar cualquier posibilidad de lectura escapista o formalizada, y de exponer las contradicciones que habitan y forman los marcos a desestabilizar. En términos de la propuesta de Judith Butler, las estructuras a través de las cuales aprehendemos, o no logramos aprehender, las vidas de los otros como perdidas o dañadas —o susceptibles de serlo— están políticamente saturadas, esto es, esos marcos son en sí mismos operaciones de poder. En el contexto contemporáneo, la vida de las mujeres trans, y en particular de aquellas de clase baja, y racializadas, como las que protagonizan la novela de Sosa Villada, no puede ser aprehendida dentro de los marcos normativos vigentes. En los términos de la filósofa, son vidas que no sólo no son reconocidas sino siquiera reconocibles en tanto susceptibles a ser “*dueladas*”. La ubicuidad de la violencia en la narración de *Las malas* en el plano realista, la imposibilidad de esos sujetos de vincularse con cualquier institución estatal —universidad, hospitales, policía— o cultural —familia, parejas— de otro modo que no sea a través de la violencia, y en particular el hecho de que sus vidas son “desechables”, pone en primer plano esos marcos y sus consecuencias materiales.

Retomando la lectura que hace Gabriel Giorgi del concepto de Giorgio Agamben de “vida desnuda”, sostenemos que la propuesta literaria de *Las*

malas interroga “qué es lo viviente desprovisto de reconocimiento social, económico, político, qué sucede cuando eso irrumpe en los lenguajes y en las gramáticas de la imaginación pública” (Giorgi, 2008, 4). Una y otra vez, en la novela de Sosa Villada aparecen cuerpos despojados de reconocibilidad política, cuerpos envueltos en bolsas de basura tirados en zanjias, cuerpos que exhiben cicatrices de las violencias del Estado, cuerpos consumidos por el sida, cuerpos sin hogar, y sin nombre. Esa es la materialidad de lo “ordinario” narrado por la protagonista. Hacia el final de la novela, en un período que la narradora describe como “la disolución de la manada”, la voz narrativa moviliza todo un imaginario que remite a lo fantástico, a los cuentos maravillosos o al género del horror:

Pero la situación de la Tía Encarna pasó a un segundo plano desde que empezó la temporada de travestis asesinadas⁸ (...) El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida con nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras. A una la asesinaron a pedrazos, a otra la quemaron viva, como a una bruja, la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones. Hay un monstruo ahí afuera, un monstruo que se alimenta de travestis (Sosa Villada, 2019, 222).

Desapariciones, brujas, y monstruos. Esas son las figuras que se utilizan no para describir irrupciones sobrenaturales o insólitas, si no las vidas,

8 “La temporada de travestis asesinadas” resuena, sin lugar a duda, con el “ametrallamiento de travestis” y la “ola de asesinatos de homosexuales” de las que habla Néstor Perlongher en su texto del año 1988, *Matan a un marica*.

y sobre todo las muertes, de esas mujeres. El hecho de que resulten más perturbadoras, más *ominosas*, las descripciones de la dimensión "ordinaria" o realista del relato, que las escenas propiamente fantásticas enfatiza la propuesta política del texto en su búsqueda por problematizar las gramáticas sociales de reconocimiento, y sus imposibilidades.

Las irrupciones de lo fantástico van trazando el entramado de un discurso que descompone esas estructuras desde el interior (Bessière, 2001, 87), como espectros que corroen las normas del reconocimiento al llevar al límite la precariedad de esas experiencias, la exposición radical de esos cuerpos: cuerpos decapitados que caminan, exiliados de guerras en territorios fuera del mapa; cuerpos centenarios que son cartografías de todas las formas posibles de violencia; cuerpos metamorfoseados que van a la tienda. En esas pieles, cubiertas de cicatrices, moretones, y plumas, se ven los efectos imposibles de la violencia, las huellas materiales de la distribución desigual de la vulnerabilidad. En ese sentido, estas figuras no son metáforas de la identidad travesti, ni símbolos de una lectura política. Lo maravilloso de estos personajes es esquivo a interpretaciones unívocas porque lo que busca es provocar, desencajar, correr los límites para evidenciar la vulnerabilidad extrema de esas existencias, y sus consecuencias materiales. De ese modo, el realismo maravilloso de Sosa Villada propone una poética de la vulnerabilidad porque construye un nuevo reparto de lo visible que en ningún sentido implica una obliteración de la exclusión, de la violencia, de la precariedad (Cabezas y Penacini, 2020, 369), pero que tampoco busca brindar un acceso

irrestringido a esas experiencias de la otredad. Es una literatura que se pregunta “¿Cómo es posible esa vida?” (Sosa Villada, 2019, 186).

En las corporalidades mutantes de los Hombres sin Cabeza, soldados de guerras peleadas en territorio africano que llegan a Córdoba llenos de arena de desiertos atópicos, encontramos la propuesta estética y política del realismo maravilloso de la novela. Esos hombres migrantes son una imposibilidad, una disrupción a la biología, son prueba viviente —o en el límite entre la vida y la muerte— de las violencias globales contemporáneas. No son metáforas sino ausencia que, al mismo tiempo, configuran espacios de contacto, hiatos en la temporalidad neoliberal donde la posibilidad de ser feliz en común encuentra breves momentos de realización. En el reconocimiento de una vulnerabilidad compartida, de un desamparo que los constituye al tiempo que los corroe, los Hombres sin Cabeza construyen una improbable comunidad con las protagonistas de la novela:

Nosotras no sabíamos por qué nos habían elegido, pero hubo muchas que se casaron y envejecieron junto a sus amados decapitados. Ellos dejaban en claro que se enamoraban de nosotras porque a nuestro lado era más fácil compartir el trauma, dejarlo trepar por las paredes o recluirlo cuando hacía falta (Sosa Villada, 2019, 39).

En la efímera conformación de la “sagrada familia” de la Tía Encarna con el Hombre Sin Cabeza y El brillo de los Ojos, el bebé que “la manada” encuentra abandonado en el parque, Camila y sus amigas comparten un sentido de ser en común, de goce de la cotidianidad, de confort antes desconocido al

interior del hogar. La excepcionalidad de la existencia imposible del Hombre Sin Cabeza es lo que vuelve posible la constitución de una familiaridad, de un disfrute de lo doméstico, para ese grupo de mujeres travestis.

UNA GEISHA COMECHINGONES: EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS DEL BARROCO AMERICANO

Las irrupciones maravillosas se recortan contra, al tiempo que se entretejen con una proliferación de personajes y escenarios sumamente heterogéneos en sus tradiciones, sus construcciones estéticas, y sus modulaciones diegéticas. En esa amalgama, el desborde, la explosión y el descentramiento barroco configuran una estética y una temporalidad otra que hace convivir cuerpos, lenguas, trayectorias y modos de ser en el mundo que acechan la heteronormatividad cis moderna. Esa superabundancia y desperdicio no es más, como sostiene Sarduy, que una constatación del fracaso del lenguaje, la confrontación con la presencia objeto no representable. Fracaso que, sin embargo, "no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento" (Sarduy, 1999). Es a partir de la consciencia, y la exploración, de ese fracaso que la novela actualiza la tradición barroca-neobarroca-neobarrosa (Moure y Piña, 2005), a partir de esa tensión entre una interrupción en la inteligibilidad del lenguaje literario y su posibilidad de articular una cierta experiencia del mundo (Garramuño, 2008, 107).

Desde esta perspectiva, creemos que la relación que proponemos entre la novela *Las malas* y las diferentes formas de lo barroco y neobarroco del siglo XX latinoamericano debería buscarse menos en las exploraciones formales que despliegan, que en la puesta en escena de una reflexión crítica sobre su

propio vínculo con la tradición, la transgresión, y con su propio presente. Está claro también que el texto de Sosa Villada comparte una serie de preocupaciones con los autores neobarrocos mencionados en la introducción, como Sarduy y Perlongher, vinculadas al erotismo, las sexualidades disidentes, la identidad travesti, y las formas contemporáneas de represión que operan sobre ciertos sujetos en su existencia pública y privada. *Las malas* se inscribe en esa transgresión que caracteriza al neobarroco como transformación, como mutación, no a partir de la auto-celebración de su propio acto, sino como reconfiguración —en tanto torsión, deformación— que da lugar a lo nuevo a partir de lo que existe. En ese movimiento, se pone en cuestión no solo la estructura en sí, los marcos de inteligibilidad a los que nos referimos en el apartado anterior, sino también un principio de descentramiento, al mostrar que la totalidad no se agota en el centro (Ortega, 2013, 31) y de ese modo hacer emerger, desde los márgenes de la historia literaria, relatos previamente ininteligibles. Sin perder unidad ni coherencia narrativa, la novela se compone de lenguas, perspectivas, y escenarios heterogéneos, reunidos en la palabra de la narradora que se constituye como una especie de guía entre temporalidades multidimensionales, geografías inestables y estéticas disidentes. La obra de Sosa Villada hace emerger de las grietas poéticas de lo reprimido, de lo desechado, la posibilidad de imaginar, por momentos, otros futuros posibles. Esa es su intersección fundacional con el barroco, porque moviliza el mismo deseo “de hacer visible lo invisible” al “articular la memoria – el pathos del pasado – con el reino viviente de la imposibilidad” (Caisso, 2010, 36).

La presentación de los personajes y decorados exuberantes, con la casa de la Tía Encarna como escenario paradigmático⁹, hacen eco con la "disposición al disparate" propuesta por Perlongher, con "un gusto por el enmarañamiento que suena *kitsch* o detestable para las pasarelas de las modas clásicas" ([1991] 2008, 95). Por allí desfilan numerosos personajes que van figurando su propia presencia *marabrillosa* (Cabezas y Penacini, 2020), con tacos de acrílico, maquillajes, anteojos de colores, pelucas, y encajes. Conviven vírgenes, la de Guadalupe, la del Valle, con las diosas travestis y con rituales de magia negra realizados en quechua por la Machi Travesti. La lobizona Natalí, que tiene en esa misma casa un cuarto preparado para sufrir su transformación, comparte el espacio con la lenta y progresiva metamorfosis de María en un pequeño pájaro plateado. La voz narradora adquiere una materialidad sumamente plástica al convocar referencias que entretejen genealogías desiguales pero que se entraman finalmente en la construcción de una memoria, de una estética de esa vulnerabilidad compartida que es ser parte de "la manada" de Camila. Las alusiones divergentes y *enmarañadas* inauguran nuevos acercamientos a la palabra para así transformar, volviendo a la reflexión perlonghiana, su lengua en textura.

Esa textura, sin embargo, no se mantiene nunca estática, sino que se ve perturbada por reverberaciones improbables de imaginarios disímiles, figuraciones de una temporalidad incierta, rota y recompuesta. La absurda

9 Esa construcción color rosa, "el rosa más travesti del mundo" (Sosa Villada, 2019,25), que se cubre de plantas hasta casi desaparecer bajo la vegetación: "Es una incongruencia en el barrio, parece una fortaleza hecha de trenzas de ramas y hojas por donde se filtran pájaros y mariposas" (Sosa Villada, 2019, 225).

longevidad de Tía Encarna, exiliada de la guerra civil española que llega a la Argentina durante la dictadura de Onganía y que tiene 178 años, adquiere diversos sentidos en distantes dimensiones. Como configuración crítica de una realidad concreta, es reflexión sobre la esperanza de vida de la población trans en Argentina oscila entre los 35 y 45 años¹⁰. La ficcionalización de esa cruel realidad se especulariza en una superficie fracturada, fisurada. Por eso la Tía Encarna no es representación ni metáfora de *la experiencia travesti*, sino figuración barroca en la que conviven modos contradictorios de narrar esa multiplicidad de afectos y subjetividades que Sosa Villada busca poner en escena. De este modo, se evidencia una intención clara de la novela, esto es, proponer un relato que sea poética opaca de esa heterogeneidad. Las temporalidades que convergen en la narrativa no lineal propuesta por la novela se cristalizan imposibles en el personaje de Encarna, en su historia, y, principalmente en su cuerpo, cartografía de la crueldad histórica -ese cuerpo es, entonces, una historia de la crueldad- que dejó sus huellas como moretones eternos, cicatrices de tortura, heridas de bala. Encarna es pasado y presente de las violencias que construyeron las naciones modernas, violencias coloniales, racistas, patriarcales, estatales, que se transforman en los diferentes períodos pero que se mantienen siempre vigentes como ordenadores de la sociedad, y, por lo tanto, ubicuas pero desigualmente distribuidas. Así, la

10 Informe de la Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans. El término “trans” en el informe se refiere a sujetos que se identifican como travestis, transgénero o transexuales. Es importante remarcar, siguiendo a los propios autores del informe, la falta de precisión en los datos sobre la esperanza de vida muestra de la ausencia de estudios exhaustivos en el campo (2015, 31).

narradora propone leer el cuerpo de su madre/tía/amiga como archivo de esas violencias:

Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por la que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria que se ha llevado vidas de jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de La Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. La huella dejada en determinados cuerpos, de manera injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio (Sosa Villada, 2019, 28).

La temporalidad de la violencia convive, también, con una temporalidad mítica que el cuerpo de los personajes "toma prestado del infierno" (Sosa Villada, 2019, 18). Es la temporalidad de quienes forjan su propia naturaleza, y por lo tanto moldean sus leyes. En este tiempo, la Tía Encarna es eterna, "invulnerable como un antiguo ídolo de piedra" (Sosa Villada, 2019, 18).

Esas temporalidades disímiles, a su vez, se amalgaman sobre un mapa que se sabe a la intemperie¹¹. Si la propuesta del barroco del siglo XX supone al suelo americano como su sustrato diferencial (Cella, 2012, 124), en cambio, creemos que el barroco maravilloso de Camila Sosa Villada no

11 Retomamos aquí la reflexión propuesta por Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte en la introducción al tomo V de la Historia Feminista de la Literatura Argentina, quienes proponen leer la "literatura en femenino" del presente como marcada por la intemperie en términos de distribución desigual de la precariedad, pero también como una certidumbre de que los cuerpos (también los textuales) no son entidades cerradas en sí mismas, y en ese sentido consideran "la intemperie como situación también *vital* de la literatura del presente" (2019, 12).

se construye a partir de una delimitación geográfica, de un terruño, sino que su enraizamiento material se reconoce en los cuerpos de las travestis que protagonizan su novela. Ni jade jadeante tropical ni barro de las aguas lodosas del Plata. El límite de esas corporalidades es también el límite de la narración, que las toma como espacio de la ficción, como lugar de la enunciación y de exploración poética y política. Es una escritura que se inscribe en la tradición propuesta por Perlongher porque “hace cuerpo” ([1988] 2008, 140), pero que a su vez está hecha de cuerpos, o al menos de sus ecos. La indagación estética de *Las malas* se pregunta por las historias, las violencias, los afectos y las lenguas que configuran esos cuerpos, las contradicciones que los delimitan, las tensiones que los habitan, y por el modo en el que esas intensidades se constituyen como huellas en el texto.

En la figuración de esas corporalidades, de sus violencias y sus resistencias, en la novela de Sosa Villada vemos a personajes metamorfosearse en animales o en formas híbridas. Esta presencia de figuraciones animales, que se muestra de forma paradigmática en el personaje de María, travesti sordomuda que lentamente deviene en un melancólico pájaro que no puede siquiera volar, adquiere sentido como una crítica sobre la saturación política de la materialidad de las vidas narradas. Siguiendo la propuesta del crítico Gabriel Giorgi, podríamos posicionar a *Las malas* entre las ficciones contemporáneas que exploran al animal en tanto figura que “cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte” (2014, 13). Lo animal, en *Las malas*, no es, desde esta perspectiva, una recuperación

de una naturaleza originaria, sino, por el contrario, aquello que habilita una explicitación de las intervenciones históricas, políticas y culturales en la distinción entre naturaleza y cultura que configuraron “ordenamientos biopolíticos que producen cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social” (Giorgi, 2014, 13). Además de las figuras animales, reverberan en el texto una variedad de metáforas animales para referirse a la cotidianidad de los personajes¹². De este modo, la autora radicaliza una vez más su propia propuesta política, al propagar su reflexión a todos los niveles del texto, y configura de esa manera un complejo discurso sobre los cuerpos que se *hacen vivir* y los que son *empujados hacia la muerte*. Su propuesta poética es también ensayo de un tiempo —que en el relato toma por momentos forma presente y por momentos forma de futuro— en el que rigen otras formas de lo viviente, y otras estructuras de visibilización de los cuerpos.

En su vínculo con su presente, la escritura de Sosa Villada se revela portadora de un deseo fracturado que se pone en serie con las fallas históricas de numerosos deseos que la precedieron y cuyo fracaso constituye también la propia materialidad de la novela. Retomando la propuesta de Ortega, vemos cómo “en el itinerario de sus repeticiones, el barroco revela una estructura de deseo que es a la vez portadora de las promesas y violencias

12 La “manada” que protagoniza la novela tiene sentidos que superan los de “cualquier vulgar humano”, cuando huelen el miedo en el aire “se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión” (Sosa Villada, 2019, 21). Para describir el momento en el que decide formar parte de ese grupo, bajo la protección de La Tía Encarna, la narradora dice: “Me arrebujé bajo su ala, bajo sus plumas iridiscentes. Aquella pájara multicolor nos protegía de la muerte” (Sosa Villada, 2019, 84). A su vez, cuando La Tía Encarna cuenta su encuentro con María, dice: “Era como un cabrito” (Sosa Villada, 2019, 89).

fundacionales y que estructura nuestra relación colectiva con el pasado” (2013, 33). Las apariciones espectrales, fantasmáticas, de *Las malas*, en forma de figuras talladas en madera, de metamorfosis, de mutaciones, puede ser leídas como re-apariciones de subjetividades que acechan desde los márgenes las estructuras, los marcos, retomando la terminología butleriana, que rigen el presente. En las corporalidades barrocas de la novela de Sosa Villada intersectan las violencias de los Estados modernos (neo)coloniales, en sus dimensiones clasistas, racistas, y heterocispatriarcales. En esa dimensión, la narrativa se vuelve neobarroca, al poner en el centro una estética de la exclusión, al enfatizar el artificio de sus recursos textuales y su capacidad para torsionar las perspectivas hegemónicas, y también en tanto “se revuelve en el magma de la tradición, y no sin conflicto, sino como exploración crítica del pasado y presente literario” (Cella, 2012, 124) . Pero la especificidad que adquiere la *reprise* de Sosa Villada se evidencia justamente en tratamiento de la temporalidad. Su pregunta por el pasado no se interesa por lo que pudo haber sido (Ortega, 2013), o por aquello que habitó los márgenes en simultaneidad con el canon, y que debería ser re-escrito en el centro. Tampoco su discurso literario está “en estallido” (Sarduy, 1987, 41), no es una poética de sus ruinas, de su extenuación, de sus cenizas. Es menos una escritura del devenir, una poética de la “aniquilación del yo” (Perlongher, [1991] 2008, 94), que una afirmación literaria sobre lo que es otramente. Los *suelos literarios* sobre los que se asienta se superponen, contaminándose, en un trazado genealogías disidentes de un presente que no solo puede ser, sino que es, diferente, plurigenético, descentrado, marginal.

CONCLUSIÓN

Las texturas que la autora de *Las malas* despliega tienen, cada una, un entramado desigual de figuraciones, referencias, ritmos y temporalidades. Su suturación no deviene en una obra homogénea, cerrada sobre sí misma, si no en una tensión permanente que no se resuelve si no que se abre hacia el futuro que pretende avizorar. Aún hacia el final de la novela, que, a pesar del devenir trágico de Tía Encarna y su hijo, no es un cierre en tanto la narración vuelve sobre sí misma como responsabilidad política de mantener el nombre de las anónimas, olvidadas, las únicas guardianas de su propia historia, las cronologías se mantienen diversas e incompatibles. “Vas a terminar tirada en una zanja” (Sosa Villada, 2019, 224), recuerda Camila que vaticinaba su padre; “Tenés derecho a ser feliz” (Sosa Villada, 2019, 224), les decía Tía Encarna a sus amigas travestis en el patio de su casa; “La posibilidad de ser feliz también existe” (Sosa Villada, 2019, 224) se asegura a sí misma la narradora. Las temporalidades asumen intensidades dispares a medida que son atravesadas por afectividades diversas, el deseo de felicidad se resiste a ser extinguido por el acecho de la muerte anunciada. Las bifurcaciones que se abren a medida que la historia avanza en la narración de los diferentes personajes configuran, vistas en su totalidad, una cartografía que es huella de la heterogeneidad del mundo narrado.

En su caos de referencias proliferantes, podemos distinguir un trazo que, lejos de ser sistema, delimita sin embargo un marco de lectura. Si en el neobarroco de Sarduy, “la escritura es el arte de descomponer un orden y

componer un desorden” (1974, 9), en el barroco maravilloso de Sosa Villada, la palabra literaria es metamorfosis de las estructuras, es reconstrucción de una genealogía que tiene forma de constelación. En su última conversación con *El Brillo de los Ojos*, la protagonista lo encuentra jugando con una serie de figuras de madera que él mismo talló y que no son otra cosa más que las mutaciones de los propios personajes, creando una mitología del ser travesti. Esos regresos que el texto tiene sobre sí mismo no son imágenes especulativas del infinito, sino un re-aparecer que hace convivir modos heteróclitos de aprehender el ahora. Retomando la reflexión de Donna Haraway, el presente que construye Sosa Villada tiene forma de *compost* en tanto se pregunta “cómo vivir en las ruinas que todavía [están] habitadas por fantasmas, como también por sobrevivientes” (Haraway, 2017, 15). Saberse en la intemperie de la historia moderna, por fuera de los marcos de reconocimiento heterocispatriciales, no es, en el caso de *Las malas*, un empezar de cero, sino transfigurarse en esos fantasmas y acechar las estructuras de la Historia literaria con mayúscula. Como espectros de sujetos literarios que, retomando una vez más las palabras de Lezama Lima, reclaman “su legítimo mundo ancestral” (Lezama Lima, [1959] 1993, 178).

La expansión de significantes y figuraciones en *Las malas*, que a su vez siempre fallan en su nominación, es el exceso —el “divertimento barroco” (Champi, 1994)— que opaca el objeto de la narración. Sin embargo es, al mismo tiempo, lo que mantiene la posibilidad de intercambio en tanto echa luz sobre las disputas por el sentido que nacen de esa falla, de ese oscurecimiento. Es decir, retomando a Butler (2010), la dimensión política

de la estética de la novela no es solo su falla en la representación, sino en la exhibición de esa falla. En la explicitación de ese gesto, que se vuelve legible en su vínculo con las tradiciones barroca y real maravillosa, se afianza su dimensión política. Su recuperación crítica de estéticas y problemas afianzados en el centro mismo de la historia literaria latinoamericana del siglo XX es una revisión de los sujetos e interrogantes que esa historia excluyó, así como una puesta en cuestión de las narrativas y significantes que configuraron los sentidos que circulan sobre esos sujetos. Pero es también una explicitación de la plasticidad de esa historia, del canon como constructo que puede ser distorsionado, transfigurado, un material de la cultura a partir del cual se pueden construir las formas para narrar mapas alternativos de lo sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alemany Bay, Carmen. "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual". En Natalia Álvarez Méndez, Natalia y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324, 2019.
- Barisone, José Alberto. "Lecturas críticas sobre el Barroco americano". En *RECIAL IX*, n° 14, 2018.
- Bessière, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". En Roas, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Cabezas, Laura, y Constanza Penacini. "Archivo transfeminista, poéticas y experiencias sensibles". En *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, n° 28, 2020, 365-86.

- Caisso, Claudia. “José Lezama Lima y el neo-barroco americano”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* 2, 2010.
- Carpentier, Alejo. *Conferencias*. 1. ed. Obras completas de Alejo Carpentier, v. 14. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- Cella, Susana. “Neobarroco en tres compases”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 76, 2012, 117–42.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983.
- Chiampi, Irlemar. “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”. En: *Cráteres*, n° 32, 1994, 171–83.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Tlalpan/Mexico: Ed. Era, 2013.
- Garramuño, Florencia. “Towards A Heteronomous Aesthetic: Poetry and Experience in Ana Cristina Cesar and Néstor Perlongher”. En: *Journal of Latin American Cultural Studies* 17, 2008, 95–120.
- Giorgi, Gabriel. “Lugares comunes: ‘vida desnuda’ y ficción”. En: *Grumo* 7, 2008.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Glissant, Édouard. *Poétique III: Poétique de la relation*. París: Gallimard, 2012.
- González, Horacio. “El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina”. En: Jitrik, Noé, ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- Haraway, Donna Jeanne. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Lezama Lima, José. “La expresión americana” en Lezama Lima, José. *Obras completas. Tomo II. Ensayos/cuentos*. México: Aguilar, 1977.

- Lezama Lima, José. "Sumas críticas del americano". En: Chiampi, Irleamar. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Moure, Clelia y Cristina Piña. *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires, Botella al Mar, 2005.
- Ortega, Francisco A. "Regresos del barroco o la historia de una fantasma". En: *Calíope* 18, n° 2, 2013, 16–45.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Roas, David (ed). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Sánchez Osores, Ignacio. "Desencantos y Maravillas: Comunidad, Fracaso y Utopía Queer En Las Malas De Camila Sosa Villada." En: *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 2021, 133-152.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sarduy, Severo. *Obra Completa*. ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (Coords.). Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999. 2 vol.
- Simpkins, Scott. "Sources of Magic Realism/ Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature". En: Zamora, Lois Parkinson, y Wendy B. Faris, eds. *Magical realism: theory, history, community*. Durham, N.C: Duke University Press, 1995.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2020.
- Todorov, Tzvetan. "Lo extraño y lo maravilloso". En Roas, David, ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Zamora, Lois Parkinson. *La mirada exuberante: barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid Frankfurt am Main Mexico D.F. Mexico D.F: Iberoamericana Vervuert Literatura UNAM Bonilla Artigas Editores, 2011.