

¿QUÉ HACER SI LA DISRUPCIÓN SE VOLVIÓ DE EXTREMA DERECHA? UN ANÁLISIS CULTURAL DE LAS VOCES DISCORDANTES DE CAMILA SOSA VILLADA Y CÉSAR GONZÁLEZ¹

WHAT TO DO IF THE DISRUPTION BECAME EXTREME RIGHT? A CULTURAL ANALYSIS OF THE DISCORDING VOICES OF CAMILA SOSA VILLADA AND CÉSAR GONZÁLEZ

Lisandro Relva

Universidad Nacional de la Patagonia Austral-CONICET

Alejandro Gasel

Universidad Nacional de la Patagonia Austral-CONICET

ABSTRACT

This article analyses from cultural criticism the artistic production of Camila Sosa Villada and César González, two voices that we consider discordant in a contemporary scene marked by the emergence and relative dominance of the extreme right in Argentina. From a re-reading of both texts and public interventions by the authors, we will consider their condition as cultural agents who manage to deal effectively with the disruptive narratives promoted by the far right through an aesthetics of discordance: in their enunciative position it is possible to read a gesture of resistance to being interpreted by others (in a broad ideological spectrum

¹ El presente artículo fue escrito en el marco del proyecto de investigación *Narrativas de extrema derecha en la región de Sudamérica: entre las masculinidades y postverdad*, evaluado y ejecutado por el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos avanzados (CALAS, por su sigla en inglés) y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia alemán.



that also involves progressivism) that allows them to make heard the complexity and contradictions that articulate their own voice. The slum origin, in González, and the transvestite brand, in Sosa Villada, are wielded not as an identity essence but as an artistic-political potency.

Key words: Camila Sosa Villada, César González, discordant voices, disruptive narratives, cultural criticism

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis desde la crítica cultural de la producción de Camila Sosa Villada y César González, dos voces que consideramos discordantes en una escena contemporánea signada por la emergencia y el relativo dominio institucionalizado de la extrema derecha en Argentina. A partir de una relectura tanto de textos como de intervenciones públicas de lxs autorx, plantaremos su condición de agentes culturales que logran lidiar efectivamente con las narrativas disruptivas promovidas por la ultraderecha mediante una estética de la discordancia: en su posición enunciativa es posible leer un gesto de resistencia a ser interpretado por otros (en un amplio espectro ideológico que involucra también al progresismo) que les permite hacer oír la complejidad y las contradicciones que articulan la propia voz. El origen villero, en González, y la marca travesti, en Sosa Villada, son esgrimidos no como esencia identitaria sino como potencia artístico-política.

Palabras clave: Camila Sosa Villada, César González, voces discordantes, narrativas disruptivas, crítica cultural.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2024.

Fecha de aceptación: 24 de diciembre de 2024.

Cómo citar: Relva, Lisandro y Alejandro Gasel (2024): «¿Qué hacer si la disrupción se volvió de extrema derecha? Un análisis de las voces discordantes de Camila Sosa Villada y César González», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 7: 123-146.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.m7.005>



INTRODUCCIÓN

Este artículo propone un análisis desde la crítica cultural de la literatura argentina a partir de las producciones de Camila Sosa Villada y César González, dos voces que consideramos discordantes en una escena contemporánea signada por la emergencia y el relativo dominio de la extrema derecha, especialmente entre los años 2022 y 2024. Esta potencia de discordancia, alojada en la fuerza de estas voces enunciativas y sus circulaciones heterogéneas, será revisada a la luz de sucesivos textos (novela, autobiografía, ensayo) e intervenciones públicas (entrevistas y charlas) de lxs autorxs. En especial, de Camila Sosa Villada recuperaremos *Las malas* (2019), su primera novela (concediendo especial atención a una circulación fuertemente mediada por el prólogo de la primera edición, firmado por Juan Forn), *Tesis sobre una domesticación* (2019) y la compilación de relatos *Soy una tonta por quererte* (2022); de César González elegimos detenernos en su autobiografía, *El niño resentido* (2024), y su ensayo *El fetichismo de la marginalidad* (2024)². A su vez, importa considerar algunas de las muchas entrevistas y conversaciones que ambxs autores concedieron en tiempos recientes para poder cartografiar las posiciones que sus voces fueron asumiendo ante los procesos discursivos dinamizados por las usinas de extrema derecha en Argentina. Particularmente, y en el marco de la emergencia y consolidación de Javier Milei como presidente (2022-2023), analizaremos la defensa, por parte de Sosa Villada y González, de una ética y una estética que se enraíza desde la singularidad originaria de su voz: la de una travesti, para el primer caso, y la de un pibe chorro, para el segundo.

Razonamos estas usinas discursivas de extrema derecha en Argentina desde el marco conceptual de las *narrativas disruptivas* (Jan Alber, Thomas Niehr y Hans-Jörg Sigwart, 2023),³ esto es, como un modo reorganizado y sistematizado de una masa discursiva que se

² Consideramos una salida más prometedora para los caminos de la crítica cultural pensar en modo triádico. Por ello, y aunque excede las posibilidades de este artículo, para que las voces de estos agentes culturales desplieguen toda su potencia sería oportuno cruzar esta constelación con la fuerza creadora de Leonor Silvestri, a quien en otras ocasiones nos hemos referido (Gasel 2020). Traductora, escritora, editora autogestiva de todas sus publicaciones, que incluyen la editorial *Queen Lud*, su particularidad radica en agenciarse la voz disca y la voz teórica contra los feminismos blancos, capacitistas y punitivistas en tiempos de blanqueamiento y destrucción occidental. Los textos de Leonor Silvestri que recomendamos para una lectura tal son *Games of Chron* (2016) y *Servidumbre Máquinica* (2022). A su vez, sugerimos consultar su catálogo editorial en <https://traficantes.net/libros/servidumbre-maqu%C3%ADnica-nueva-edici%C3%B3n-aumentada>

³ Esta opción metodológica debe acompañarse con producciones latinoamericanas que analizan el fenómeno de manera anticipatoria antes de su institucionalización en Sudamérica (Stefanoni, 2021; Gago y Giorgi, 2022; Arugueti y Calvo, 2023) y de manera más cercana al fenómeno (Semán y otros, 2024). El trabajo de Stefanoni resulta propicio porque da cuenta de la estructura de las narrativas disruptivas en un escenario global.

manifiesta como series de historias orientadas a conmocionar a su público. En este marco, Alber, Niehr y Sigwart delimitan un paradigma de investigación para dar cuenta de cómo funcionan y qué implican estas narrativas disruptivas. La categoría reúne narrativas conspirativas (como QAnon, la Hipótesis Reptoide y el Gran Reemplazo, probablemente más expandidas en el norte Global); historias difundidas en el contexto de campañas de desinformación (por empresas como Cambridge Analytica, Cyberfront Z, Harris Media y Jorge), así como por populistas (como Boris Johnson, Hans Georg Maaßen, Donald Trump o miembros del partido político de derechas alemán AfD) y narrativas que exigen cambios radicales de nuestros estilos de vida (como las utilizadas por «Extinction Rebellion» [XR]). Algunas de estas historias proponen ideas y acontecimientos en gran medida inventados o ficticios, mientras que otras consisten en relatos ficticios sobre ideas y/o acontecimientos que siguen estando claramente basados en hechos.

Sin embargo, lo que todas las narrativas disruptivas tienen en común es su potencial para conmocionar: intentan presentar acontecimientos radicalmente alternativos y, de este modo, instar a sus destinatarios a desafiar a las autoridades establecidas.

En este contexto teórico, la «disrupción» funciona como una categoría descriptiva que señala principalmente el interés por perturbar un orden político determinado⁴. En términos éticos, no es necesariamente positiva ni negativa, sino que tiene implicaciones normativas complejas y ambivalentes. Las historias disruptivas suscitan la atención porque desempeñan un papel cada vez más importante en las esferas públicas de países occidentales como Gran Bretaña, Alemania o Estados Unidos. Así, en nuestro trabajo abordaremos la intrincada relación entre un determinado escenario discursivo, dominado por estas narrativas disruptivas, y estos dos agentes culturales que gestan ahí unas voces otras, discordantes: ¿cómo han estructurado sus estas narraciones para diferenciarse? ¿cuál es la interacción entre el contenido y la forma? ¿qué pretenden estos relatos en relación con estas narrativas? ¿qué hay de sus ramificaciones ideológicas y sus implicancias políticas? ¿quién las difunde? ¿quién se siente atraído por ellas?

Comenzaremos primero explorando la voz configurada por Camila Sosa Villada como agente cultural, partiendo del episodio del prólogo de *Las malas* para llegar así a una

⁴ En tal sentido, resulta productivo preguntarse en estas consideraciones previas sobre cuál es el potencial de la literatura en cuanto intervención política porque es en este *entre* donde podría residir la capacidad de la literatura para desafiar la política. Para el caso concreto de lxs autorxs analizadxs cabría interrogarse: ¿qué entendemos por cultura comprometida aquí? ¿cómo incluye el campo editorial (con sus implicaciones materiales) la escritura y la performance?

caracterización de su recorrido y su posición enunciativa; posteriormente, analizaremos el caso de César González. A modo de hipótesis preliminar, consideramos que ambos agentes logran navegar con llamativa eficacia la marea discursiva actual porque comparten un espacio –o un *locus* en los términos de Ana Teresa Martínez (2013)– desestabilizado de enunciación.

CAMILA SOSA VILLADA: UNA VOZ MÁS ALLÁ DE LA ETNOGRAFÍA TRAVESTI

La edición en la colección *rara avis* de Tusquets de *Las malas* (2019) constituye un punto de inicio en la trayectoria artística y literaria de Camila Sosa Villada. El prólogo a dicha novela queda a cargo de Juan Forn,⁵ una firma autorizada dentro del campo intelectual argentino, quien la presenta de un modo tal que, en esta instancia liminar, promueve un fuerte efecto extraliterario con múltiples consecuencias para la posición de Sosa Villada en el campo cultural argentino, algunas de las cuales serán reconsideradas por ella misma y luego resemantizadas en su texto *Tesis sobre una domesticación* (publicado por Página/12 en 2019 y reeditado por Tusquets en 2023). Nos interesa empezar focalizándonos en este prólogo, que consagra a Camila como una etnógrafa de la vida travesti, para luego analizar cómo esta agente comienza a distanciarse de esa figura, a la que es permanente asociada, para constituirse como una escritora.

El texto de Juan Forn, de apenas unas cinco páginas en la edición de Tusquets, plantea una intensidad afectiva que logra entrelazar sus enunciados con la voz de Camila, pero mediante una operación consistente en cruzar la presentación de la novela con una charla TED que la autora brindó en la provincia de Córdoba (Argentina) en 2014, una charla que ella misma desacreditará en sucesivas entrevistas pero que a Forn le resulta funcional para consolidar una conjetura clave: la de que Camila Sosa Villada es, ante todo, una etnógrafa de la prostitución travesti.

El prologuista en cuestión señala que, luego de ver la referida charla en YouTube, pudo reconocer que, en su origen, el libro es «un relato de infancia y un rito de iniciación». Si la novela tiene una enorme potencia, señala Forn, es porque en «su ADN convergen las dos facetas que más repelen y aterran a la buena sociedad: la furia travesti y la fiesta de ser travesti». (Forn, 2019: 9-10). Es decir, la charla TED de Camila Sosa Villada, que Forn

⁵ Escritor argentino y editor de Tusquets a cargo de la colección *rara avis* donde se publica la primera novela de Camila Sosa Villada. Fallece el 20 de junio de 2021.

presenta como aquello que conoce muy bien de Camila, le sirve como argumento operativo para marcar y justificar el valor documental del texto. La constelación es la siguiente: si esta novela es un archivo es porque se trata de la misma Camila que estuvo en el Parque Sarmiento y fue resguardada por las travestis, cuyas vidas precarias viene a adornar con figuras literarias, a quienes viene a pagar una deuda que ya nos adelanta en su charla TED. La cuestión travesti, el tema de dicha intervención en Córdoba, es articulada y enunciada por una Camila visiblemente colapsada por la emoción, que pone a circular en la misma órbita su historia familiar, su relación con la literatura y aquellos días junto a las travestis del Parque Sarmiento. Si bien Camila Sosa Villada en la charla acepta que no le gusta los mensajes alentadores o de la fuerza de la superación, «quiere pedir disculpas» (Sosa Villada, 2015, minuto 10:55).

En este punto es posible detectar una vinculación temática entre la charla TED de Camila, el prólogo de Juan Forn y el registro enunciativo dominante de *Las malas*, una vinculación temática que resulta ser altamente funcional al mercado cultural en el que una importante casa editorial, Tusquets, pone a circular su texto para sorprender y hacer pasar esta voz travesti⁶ como novedosa, para hacer que la autora adquiriera otra posición económica y pueda, así, escribir desde otro locus. Según esta imagen de escritora, la escritura de Camila estaría destinada a mostrar «la vida sufrida de la travesti prostituta» (Camila Sosa Villada: 2014) y a la vez que, dar cuenta de un mundo religioso o mágico en el cual las travestis se encuentran inmersas.

Sin embargo, Sosa Villada nunca se sintió cómoda en este lugar de narradora etnográfica o de una cronista, que le es asignado e intentó correrse de esa posición en sucesivas intervenciones públicas en las que criticó abiertamente dicha operación editorial. En tal sentido, referencias directas a dicha incomodidad pueden observarse en diversos cruces que tiene con la prensa que la entrevista (Gelatina, 2023; Antena 3, 2023; Otra trama, 2021), donde sistemáticamente adversa el rol de cronista, que presupone una escritura autobiográfica, mediante la recuperación de otra de sus novelas, *Tesis sobre una domesticación*:

En México, de movida entendieron que era autobiográfico y no hubo forma de correr a los periodistas de la autobiografía. En Colombia lo mismo. Me molesta un poco en términos políticos, no literarios. Político en tanto y en cuanto solo se nos permite hablar de nuestra miseria, por eso me gusta tanto Tesis sobre una domesticación, porque Tesis no es una escritura que pida empatía o piedad. (Camila Sosa Villada, junio de 2023 en *Cuadernos Hispanoamericanos*)

⁶ Como bien señala en otras entrevistas, hay otras travestis en Sudamérica que escriben literatura. Sus referencias directas son Claudia Rodríguez, poeta chilena, y la actriz-poeta-ensayista Susy Shock y la narradora Naty Mestrua, en Argentina.

En efecto, *Las malas* recoge diversas huellas de verosimilitud para alcanzar cierta versatilidad en la circulación: los nombres topográficos (Parque Sarmiento, la pensión), la condición travesti, la prostitución se articulan con la lengua para configurar una especie de crónica que le significaría un éxito hasta entonces inédito en el mercado y la posicionó en un lugar privilegiado, constatable en sus numerosas participaciones en ferias y festivales literarios (en Argentina, Brasil, Colombia, México, España) a los que es invitada y, fundamentalmente, en los prestigiosos premios que recibe (Sor Juana Inés de la Cruz, Gran Fíguro y Finesterre a la narrativa). Es decir, Camila Sosa Villada se convierte así en una firma de peso en el campo literario mediante una internacionalización generada por tres grandes vías: festivales internacionales, premios y traducciones (a más de veinte idiomas).

No obstante, como refiere en dos entrevistas recientes (en Chile y en Buenos Aires, ambas en 2023), su desapego con *Las malas* proviene principalmente de ese fácil paralelismo entre biografía, crónica y posición travesti que la misma crítica literaria de formación científica dio por sentado. A este respecto, Juan Maristany (2022), un especialista en temas de cultura y literatura LGTBIQ+, propone leer la trayectoria de Camila Sosa Villada y su producción literaria en clave de una categoría teórica que denomina «narrativa vivencial», categoría esta que responde a una constelación teórica de Leonor Arfuch. La hipótesis de Maristany plantea la existencia de un hito en la escritura travesti hispanoamericana que tendría lugar a partir de la escritura de Camila.

En este punto, nos parece fundamental contraponer la voz de Camila Sosa Villada cuando dice que en *Las malas* hay más elementos biográficos que no repone y oculta de los que familiariza y que, además, la sociedad no puede desconocer la condición en que viven las travestis en Argentina y su consecuente migración de estas a capitales sudamericanas para prostituirse y tener una esperanza de vida un poco más alta de lo que las estadísticas señalan. Tomar la experiencia de vida es, en el caso de Camila, solo una forma de salir a un mercado y posicionar una voz que resulta novedosa porque hay una configuración societal particular que supone una ley de identidad de género, una ley de cupo trans y una atmósfera, o más exactamente, un temple progresista –en el sentido de Ana Camblong (2023)– que habilita esta voz con la que Camila viene a ponerse a resguardo. Es un cupo lo que la habilita. Por ello, la respuesta en la escritura de *Tesis sobre una domesticación* tiene que constituirse en la radiografía de una travesti frívola e impiadosa que hasta siendo madre no quiere existir/ser.

La domesticación del cuerpo travesti también puede ser leída como respuesta a ese prólogo y a otros prólogos⁷ de los textos, respuesta que sitúa a Sosa Villada en una nueva posición enunciativa como agente cultural: la *performance* de la provocación. Este gesto puede comprobarse sistemáticamente en la entrevista en el streaming Gelatina (2023, minuto 48), por ejemplo, cuando enuncia que solo le interesa el dinero que gana, que ama la soledad y que se preocupa por la condición travesti, pero de un modo ambivalente, oscilando entre el diagnóstico de una desaparición identitaria («ya no existe más la travesti de ayer») y la posibilidad de que dicha condición siga floreciendo.

¿Cómo esta voz, de tanta relevancia en el mundo cultural argentino, viene a posicionarse ante las narrativas disruptivas que se encuentran en boga en el presente de dicho país? En primer lugar, las refiere como «una reacción al discurso progresista» (Gelatina, minuto 29), al que hace responsable de su aparición. Según señala en esa oportunidad, «ella la vio venir».

La relación con la extrema derecha en Argentina presenta varias problemáticas. Uno de los aspectos más ostensibles es que la disrupción de Milei fue dinamizada, en gran parte, por una guerra abierta contra los feminismos⁸ y la comunidad LGBTIQ+, promoviendo anular beneficios y derechos tales como el cupo laboral trans o el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidades. En ese marco, Camila Sosa Villada se ubica en el campo cultural no sólo como una agente capaz de enunciar desde dentro de un espacio en defensa de las comunidades queer sino también como un sujeto que vio venir el derrumbe.

La constitución de una subjetividad travesti anti-humana, impiadosa y poco colaborativa, en los términos de Leonor Silvestri cuando caracteriza el pensamiento de Monique Wittig (2023, minuto 27 a 35), viene a configurarse como otro argumento contra el prólogo humanista y piadoso con el cual la editorial Tusquets, a través de Juan Forn, presenta y promociona *Las malas*. En este punto, es una posibilidad de teorización trunca sobre la subjetividad travesti lo que la voz de Sosa Villada reclama, en un sentido análogo al

⁷ Cuando decimos «otros prólogos» hacemos referencia al texto que acompaña la edición en lengua inglesa, *Bad girls*, donde Camila tuvo que explicar el uso de la palabra travestis para que no suene ofensivo para los angloparlantes. Los problemas de la palabra, tanto en inglés como en alemán o sueco, y la casi inexistencia de esa categoría permite delimitar cierto uso específico del mismo en Sudamérica. Como vemos, el uso de prólogos resulta bastante problemática en el contexto de producción y circulación de la obra de Camila Sosa Villada, por eso señalamos como particular la búsqueda de una voz travesti que acompañe la edición de *Tesis sobre una domesticación* que es firmado por Valeria Vega. Hay una posibilidad de resguarda y amparo en la voz travesti.

⁸ En directa relación a esto, es importantísimo las hipótesis que propone Verónica Gago (2024) en el podcast sobre las nuevas derechas *Los monstruos andan sueltos*, donde ella conjetura sobre *los Estados antifeministas*. Puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.clasco.org/antifeminismo-de-estado-veronica-gago/>

posicionamiento ético de Lohana Berkins cuando, durante una exposición en Harvard, reclama no intervenir ahí para dar testimonio sino para hacer teoría.⁹

En tal sentido, al encontrarse con esta posición enunciativa que Sosa Villada construye, las narrativas disruptivas de las extremas derechas, que atacan y vilipendian cada una de las propuestas y conquistas del progresismo (entre las que cabe contar, por ejemplo, la configuración jurídica de la Ley de Identidad de género, aprobada en 2012), tienen que confrontar con una subjetividad arcana, *otra cosa* que una pobre travesti que se prostituye. La pregunta, entonces, es si la estética impulsada por la autora puede detener, desviar o neutralizar los flujos morales disparados desde las nuevas usinas de las nuevas extremas derechas argentinas o si las retroalimenta.¹⁰

En la compilación *Soy una tonta por quererte* (2022), la voz de Camila se desplaza de modos diversos por la cuestión travestis. El primero de sus nueve cuentos comienza con la experiencia religiosa de una madre y un padre que le piden a la Difunta Correa el milagro para que su hija encuentre un trabajo digno. Esta historia, a la vez provocativa y religiosa, nos instala otra vez en los derroteros de la lógica familiar de la vida travesti argentina que proponemos leer como el *hardcore* de una identidad sudamericana que le da particularidad, o más precisamente, travesticidad a su enunciación: lo que la escritura de Sosa Villada tiene de travesti es su singular posición en el Sur Global, una posición intraducible y con necesidad de prólogos explicativos a otras lenguas. Es desde ahí, desde esa voz particular, que logrará confrontar eficazmente los efectos tanatológicos derivados de la disrupción de las extremas derechas, incluso apropiándose de ciertas tretas del débil, en los términos de Ludmer (1984): en el caso de Camila, esas tretas consisten en poder reconocer que el inicio etnográfico, de narrativa vivencial con el cual irrumpe en la escena cultural argentina, es el gesto postfáctico, la fake news que necesita construir para luego constituir esa voz plebeya –por travesti– que habla (produce significaciones múltiples) en *Tesis sobre una domesticación*.

⁹ Referenciado por Martha Dillon en una nota en el Suplemento *Las12* del año 2016, en una nota homenaje titulada *Su voz renacerá en nuestras voces*.

¹⁰ Mencionamos su entrevista a Gelatina (2023) donde la autora considera que el hecho de que nadie tema a la extrema derecha (especialmente los sectores bajos de la sociedad) se debe «a que ya no tienen nada que perder».

CÉSAR GONZÁLEZ: UN VILLERO ANTE LA COMUNIDAD DE LO UNO

En este apartado nos detendremos en la figura de César González (Villa Carlos Gardel, 1989) como agente cultural dado que, avanzando una hipótesis, encontramos en él un deseo sostenido de asumir una voz (literaria, cinematográfica) que pueda exceder el marco de la primera persona pero sin apelar a la disolución subjetiva ofrecida por el paradigma neoliberal ni a un corporativismo político de corte progresista sino a las marcas deícticas de su cuerpo ligado inextricablemente a un territorio (que en su caso es siempre una manera de decir comunidad): la villa Carlos Gardel, ubicada en el Gran Buenos Aires. Es con esa voz villera, una que no se deja referencializar *a priori* ni abajo ni a la izquierda, que González logra desarmar la presunta autenticidad de lo documental en su doble inflexión *estigmatizadora* y *redentora* (dos formas simétricas, dirá González, de negar el derecho a la contradicción). A continuación, nos centraremos en dos de sus obras escritas más recientes, la compilación *El fetichismo de la marginalidad* (Sudestada, 2021) y la autobiografía *El niño resentido* (Reservoir Books, 2024), a la vez que las cruzaremos con algunas de sus intervenciones en entrevistas audiovisuales.

Durante su reciente aparición en el ciclo *Caja negra* (Filo News, 2023), César González se presenta a sí mismo como cineasta, escritor, habitante de un barrio popular y padre (en ese orden). Su pasado villero, que reivindica y continúa con modulaciones hasta el presente (entre otras razones, porque sigue viviendo en el mismo barrio popular donde nació), estructura fuertemente su conversación con el periodista Julio Leiva. Una y otra vez, las circunstancias y los elementos constitutivos de su explosiva aparición en la escena pública argentina, hacia 2010 y bajo el seudónimo de Camilo Blajaquis, regresan para medir las distancias éticas, estéticas y político-ideológicas tras más de una década de una intensa trayectoria en el campo cultural¹¹. Resulta importante notar, sin embargo, que la producción literaria de César González continúa siendo un objeto muy escasamente abordado por la

¹¹ En 2010, en el contexto del singular relanzamiento político-cultural que significaron los festejos por el bicentenario de la revolución de mayo en Argentina, tuvieron lugar sucesivas apariciones televisivas de César González de impacto considerable en la opinión pública, entre las que cabe destacar su intervención en el programa «Palabras + Palabras →» (Canal TN), conducido por Ernesto Tenenbaum y Marcelo Zlotogwiazda (<https://www.youtube.com/watch?v=VhyLGQtPJFM> [consultado el 28/8/2024]); en «Bajada de línea» (Canal 9), conducido por Víctor Hugo Morales (<https://www.youtube.com/watch?v=XlwOcCUiOh4> [consultado el 28/08/2024]) y, especialmente por sus implicancias posteriores, sobre las que volveremos más adelante, en el programa «Historias Debidas» (Canal Encuentro), conducido por Ana Cacopardo (<https://www.youtube.com/watch?v=uyN7FxOl8Sk> [consultado el 28/08/2024]). En todas ellas, el gesto periodístico tiende a marcar una presunta transición identitaria desde «el pibe chorro» hacia «el poeta». En lo que sigue volveremos sobre esta mirada redentora por parte de cierto periodismo cultural.



crítica especializada. Esta constatación nos permitió, en un principio, sospechar de cierta incomodidad que su escritura suscita. A continuación, pondremos a prueba dicha sospecha.

En su intervención en el programa *Pasaron cosas* a propósito de la aparición de *El niño rebelde*, González señala su inclinación por ciertas obras de la literatura *trash* estadounidense «que hacen de lo biográfico no un mero testimonio, un mero relato del camino de superación ni ninguna de esas fábulas, sino que hacen literatura» (Radio con vos, min.2-2:30). A su vez, durante la entrevista realizada por *Futurock*, el autor se refiere al libro como una «novela autobiográfica» (Futurock, min.28:20). En efecto, González reconoce en el ensayo autobiográfico una dimensión ficcional constitutiva que aprovecha para construir lo que consideramos como una *estética de la discordancia*: un modo de intervenir en la configuración del espacio público, en el reparto de lo sensible, que a la vez que logra sustraerse al binomio «estetización de lo político-politización del arte» abre un lugar desde el cual es posible negarse a ser interpretado por otros para hacer oír la complejidad y las contradicciones que articulan la propia voz.

González construye una instancia enunciativa que se sostiene en la inadecuación a la imágica dominante sobre la villa y, más específicamente, sobre uno de sus sujetos más conspicuos: el pibe chorro¹². Inscrita en un tiempo histórico al que se refiere como la «época-imagen» (González, 2024A: 54) esa voz logra, efectivamente, *inadecuarse* a un modo consolidado de representación en la medida en que considera al resto de las voces -tanto como a sí misma- en términos estrictamente no-ontológicos, más bien bajo la forma de una potencia que resiste a la manipulación política, tanto de lo que denomina la «feligresía progre» (González, 2024A: 104) como de los nuevos fascismos (González, 2024A: 37). La imaginación compositiva de este prolífico agente cultural se orienta, entonces, a evitar o jaquear la captura por esos dos dispositivos: se trata de asumir un lugar de enunciación *inasumible* para un pibe chorro devenido artista, un locus desde el cual «reivindicar la belleza que hay en los barrios dentro de la miseria» (Penguin Argentina, min.38.30)¹³. Esa operación de corrimiento a la vez ético y estético, la decisión de contar siempre *otra cosa* que lo que las sucesivas instancias sociales preestablecidas requieren de él, aparece a cada paso en *El niño resentido*, el sexto libro publicado por González.

¹² El pibe chorro, literalmente «niño ladrón», es uno de los constructos discursivos más eficaces sobre la marginalidad. Al respecto, se recomienda especialmente el artículo «El pibe chorro nos une» (2023), del ensayista y académico Esteban Rodríguez Alzueta –quien, por cierto, prologa el libro *El fetichismo de la marginalidad*–.

¹³ Ana Teresa Martínez define la categoría de *locus* como un «espacio cualitativo practicado y convertido en sentido práctico» (2013: 175).

Suerte de homenaje a *L'enfant criminel* (1949) de Jean Genet según él mismo confiesa (*Radio con vos*, min.10), el libro se ubica en una posición enunciativa compleja, contradictoria, diferencial. Dice Genet: «nadie puede excusar el crimen si no ha sido antes culpable o condenado» (2012 [1948]: 287). González recoge el guante de este último para articular una especie de interrogatorio invertido mediante el cual el sujeto analizado (el villero) por diversas instituciones socio-culturales (los medios de comunicación, los asistentes sociales, la academia) se mueve para emitir su propio veredicto.

El libro, concebido desde etapas iniciales como la primera parte de un relato autobiográfico a continuar en otro volumen, transita los primeros años de la vida del autor hasta el delito que, a la edad de dieciséis, lo dejaría en un presidio de cinco años (en un instituto de menores, primero; en la cárcel, después). Esta autobiografía abre un arco temporal que va desde una primera anécdota en la villa Carlos Gardel, la de la caída en una cloaca sin tapa en la que casi pierde la vida al hundirse en excremento, hasta su llegada a la prisión producto de su participación en un secuestro extorsivo (González, 2024B: 183). El inicio («La mierda flota», [9]) y el cierre del libro («No había muerto como tanto quería, pero al menos estaba adentro de una tumba» [p.183]) establecen muy vital y crudamente las coordenadas existenciales del protagonista. Esta escritura autobiográfica se configura como el reverso de las novelas de aprendizaje: no hay prédicas redentoras sobre el robo o el consumo problemático de drogas sino una acumulación de episodios resultantes del caótico deambular de los pibes por los pasillos angostos de la villa y sus incursiones en ese otro territorio, la ciudad, «en busca de venganza contra la pobreza que nos enfermaba» (González, 2024B: 155). El vínculo con la madre, presa y adicta a la cocaína, del que aprende el amor por el cine; las amistades de infancia en el barrio y en la escuela pública, que permitía la coexistencia con pibes «no villeros» (González, 2024B: 67); los primeros amores adolescentes; la experiencia de la depresión a los ocho; el consumo de Poxi-ran y otras drogas inhalantes antes de terminar la educación primaria; los raids delictivos en busca de dinero para terminar «coronados de gloria consumista» (89) en los que los pibes exhiben su potencia teatral, un saber manipular cada detalle del propio cuerpo (13); la pérdida permanente de seres amados producto de la violencia; el desprecio por la policía tras cada represión y cada desalojo; el deseo de morir (138) y especialmente de «morir brillando» (156): todas esas secuencias narrativas configuran un tono (en el sentido voloshinoviano del rango axiológico del héroe) refractario a toda búsqueda de tipicidad, un tono que defrauda las expectativas de los sobreentendidos circulantes respecto del «ser villero», un tono tal capaz de perturbar el

registro codificado de la representación dominante, la cual toma las identidades -sociales y narratológicas- en bloque. En este sentido, en *El niño resentido* la voz narrativa -una primera persona del singular identificada diegéticamente con el César González autor- no cede en ningún momento a los mecanismos de la autocompasión o de la culpa. En efecto, durante la presentación de la obra, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, González explica:

Fue muy importante contar desde un comienzo con...la libertad de poder contar lo que quería y como quería, cuestiones muy delicadas, muy sensibles para nuestra sociedad como es la cuestión de la inseguridad, como es la violencia, como es el hecho de sufrir un asalto...Yo estoy hablando desde el lugar de victimario. Es un tema delicado hasta en términos jurídicos...una de las primeras preguntas que recibí fue si no creía que el libro podía ser apologético, hacer apología del delito... (Penguin Argentina: min.17.50-18.50).

Hay en González una actitud reluctante a ocupar exclusivamente el lugar social y enunciativo de *víctima* en tanto paciente -pasivo y rigurosamente tutelado- de la mirada de los otros, es decir, convertido en mero objeto de consumo de su mirada. La principal cuestión en la representación de la villa, explica el autor, no es su presunta invisibilización sino, por el contrario, la sobrerrepresentación del mundo villero (Filo News: min.22): se trata de la disputa por *quién* y *cómo* observa, esto es, del derecho de mirar y ser mirado. En esta apuesta por la fuerza subjetiva (creativa en tanto que contestataria) del pibe chorro, nos importa notar que, desde el comienzo mismo de la tentativa de cartografiar la propia vida, González introduce sin ambages la presencia del odio (González, 2024A: 34). Al comenzar el libro se lee: «Odiábamos la obligatoria vida pública de la isla, donde no existía la intimidad» (González, 2024B: 11). Más adelante, el protagonista narra un encuentro de clase: la mañana en que acompaña a su abuela a limpiar la casa de su patrón en uno de los barrios más acomodados de Buenos Aires. Tras varias horas limpiando, pero también gozando de las prestaciones del departamento (el ascensor, los muchos cepillos de dientes, la ducha con bañera, el televisor), el regreso al barrio reabre la herida:

Era descender del paraíso al hades, ascender desde el silencio y la comodidad al griterío y el hacinamiento.

Lentamente, en mi interior crecía el odio hacia todo ser humano que no compartiera nuestras paupérrimas condiciones de vida. No tenían que ser millonarios como el patrón de mi abuela, que tuvieran una casa de material, un auto y una familia normal alcanzaba para provocarme una envidia lasciva. ¿Y yo cuando tendré algo?

La pregunta siempre encontraba idéntica respuesta: cuando salga a robar (González, 2024B: 55).

Los sucesivos robos a punta de pistola por parte del protagonista terminan invariablemente en cirugías de urgencia a las que sobrevive de modos más o menos milagrosos. En el libro la idea de «milagro» aparece asociada, especialmente, a la complicidad de figuras de la imagería popular como el Gauchito Gil, figuras no moralizantes que se recortan sobre las formas canónicas de santidad propias del culto católico: «El Gauchito Gil me había protegido [...] Santo callejero, mundano, lujurioso, sanguinario, celoso y rencoroso. No el santo blando de moda, ícono cosmético, tierno e inofensivo, que se tatúan futbolistas o empresarios y al que cualquier cheto gznápiro rinde pleitesía» (González, 2024B: 132)¹⁴. Contra la operación de «ultra-romantización» (Penguin Argentina: min.41) que sostiene la versión contemporánea del mito del buen salvaje cuando se aplica a los sectores populares, según la cual los villeros serían «todos buenos, todos trabajadores, todos obreros que se rompen el lomo, agradecidos» (Penguin Argentina: min.41.30), la voz de González al narrar su propia vida no hace sino profanar, restituyendo el sentido de la providencia –sustraída al ámbito de la comunidad– al barro de la villa. El gesto de llevar al Gauchito Gil en la piel provoca los insultos de su abuela Genoveva, «evangelista extrema» (González, 2024B: 23), para quien el tatuaje «significaba que había hecho un pacto con el demonio» (González, 2024B: 132).

El niño de González definitivamente no es un ser angelado. Tras recibir un balazo de nueve milímetros en la boca del estómago en ocasión de una tentativa de robo por parte del asaltado, el protagonista sostiene: «En ese momento la vida para mí no tenía otro sentido que ser delincuente y tener plata para drogarme [...] Estaba lleno de odio, de resentimiento, necesitaba ir a robar para calmar la frustración que me atormentaba» (González, 2024B: 138). La pregunta que vuelve una y otra vez es «¿Por qué algunos tuvieron todo y yo no tenía nada?» (González, 2024B: 141). El odio está en la superficie de la lengua villera de González y desconoce incluso los vínculos afectivos más cercanos. En efecto, al percibir la preocupación de sus familiares y amigos por una seguidilla de episodios delictivos, que deja en el cuerpo de César un saldo de seis heridas de arma de fuego en cuatro meses y medio, reflexiona:

No me importaba el esfuerzo que había hecho mi abuela poniendo la cara frente a una jueza para que no me mandaran a prisión, ni todo lo que habían sufrido mi mamá, mi tía Flavia, mi tío Marcos, mis hermanos, mi amigo Silvio o mis amigos de la escuela [...] Me excitaba más la cocaína y salir a robar. Y, sobre

¹⁴ La palabra «cheto» remite a una persona que cuenta con una posición socio-económicamente acomodada.

todo, no me conmovía el llanto de ningún ser querido. Los odiaba a ellos también (González, 2024B: 169)

Como vemos, la cuestión del odio –respecto de la cual no hay una prédica en términos axiológicos sino más bien una enunciación desnuda de todo juicio– subtiende el relato autobiográfico de César González en tanto relato de clase, configurando una identidad resistente al proceso de estereotipización al que la imagen del villero es una y otra vez sometida desde amplios espectros ideológicos. El gesto que rescatamos, entonces, es el de un corrimiento desde el lugar enunciativo del interpretado hacia el de interpretante de la propia condición de clase, que da lugar a una imagen inquietante, deliberadamente desvinculada tanto de un sentido común conservador y estigmatizante, que las extremas derechas buscan tramsutan en políticas de Estado (González, 2024A: 37) como de la mirada complaciente de «los eruditos acreditados de la sociedad» (González, 2024A: 84).

El fetichismo de la marginalidad: «nada de lo humano nos puede resultar ajeno»

Compilación de textos publicados primeramente en diversos medios y revistas digitales entre 2016 y 2020, *El fetichismo de la marginalidad* responde a un impulso de escribir heterogéneo en lo genérico-formal (se mueve entre la crónica, la reseña cinematográfica, el ensayo breve, el relato ficcional, los prólogos) aunque cohesionado por su posicionamiento ético y estético: se trata de una invectiva contra cierto «esquema ideológico-estético» (González, 2024A: 49) –que el autor analiza especialmente en la industria cinematográfica-audiovisual– situado más allá del clivaje derecha-izquierda porque se aglutina en lo que González denomina «la comunidad de lo Uno» (González, 2024A: 74), esto es, aquel lugar sistemáticamente vedado para los sectores marginados en calidad de sujetos.

Al respecto, en el primer texto, que da nombre al volumen, leemos:

Cada semana se lanza una nueva película o serie televisiva que abordan temáticas a priori realistas, que se promocionan como fieles representaciones de dos crueles escenarios de la realidad, como son la cárcel o las villas miseria. Pareciera entonces que en el tratamiento de esos temas tenemos una sobreadundancia de realismo, pero lo cierto es que se nos ahoga con imágenes de estricta fantasía.

Nos incitan a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde a través de la fetichización se hace un *uso productivo* de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización mayores ganancias monetarias y políticas.

[...]

Cuando un barrio popular o una cárcel aparecen en la pantalla no lo hacen con la máscara de un supuesto realismo sino que estas locaciones parecieran condenadas a ser representadas a través de lo bizarro y lo circense. (González, 2024A: 11-12).

Tanto en este libro como en sucesivas entrevistas, González alude al efecto que tuvo en él la lectura de *Elogio del crimen*, de Karl Marx (una publicación separada del apartado «Concepción apologética de la productividad de todas las profesiones», aparecido en *Teorías sobre la plusvalía*, el tomo IV de *El Capital*), y en particular de una idea hasta entonces inarticulada: el delincuente «produce riqueza» (González, 2024A: 12) en la medida en que su función social es condición de posibilidad para un amplio espectro de la economía orientado a la actividad delictiva, «Sistema judicial-policía-maquinaria tecnológica, periodismo, etc.» (González, 2024A: 12). La reformulación del concepto marxiano de «fetichismo de la mercancía» sugiere la idea de que, en una doble operación de acumulación de riqueza, el modo de producción capitalista expelle a amplios sectores sociales hacia los márgenes para luego *rentabilizarlos* mediante su conversión («fetichización», plantea González) en bienes culturales listos para el consumo masivo: es el caso de programas de gran impacto en la televisión argentina y regional, entre los cuales el autor señala la serie *El marginal* (una producción argentina que consta de cinco temporadas aparecidas entre 2016 y 2022), de la que González participó en los primeros capítulos en calidad de guionista, o el docu-reality *Policías en acción* (7 temporadas, la primera de las cuales se emitió en 2004). Interesa destacar estos dos ejemplos dado que, al menos en el imaginario social argentino, se ubican en polos ideológicamente opuestos: si en *El marginal* cabría suponer (y esta suposición es lo que González no deja de solicitar, en el sentido derrideano) la voluntad de dotar de voz a quienes no tienen voz, en *Policías en acción* la intención de ridiculizar y privar de toda dignidad a las clases populares resulta más ostensible. Pero el ensayista advierte:

No se trata de «ir a darles voz a los que no tienen voz». La voz se tiene, pero completamente coaccionada, es una voz que lleva siglos sin poder ser genuina en su expresión [...] Ya no es sólo el obrero contando la opresión asfixiante de la atmósfera fabril, sino que sin dejar de denunciar esa realidad se empieza a transitar la poesía, se toma la decisión de asumir roles inesperados (González, 2024A: 87)

Como puede observarse, tal como sucede en *El niño resentido*, el autor insiste en recuperar todas aquellas figuraciones de lo marginal capaces, no de simular un modo de ser beatífico que pueda congraciarse con una sociedad excluyente, sino de restituir un sentido de

agentividad a unos cuerpos representados como esencialmente improductivos, imposibilitados para todo acto creativo: «La pobreza es tratada como un lugar donde no hay ser (inmaterial) porque no hay nada material» (González, 2024A: 22). Mediante la recuperación de *La noche de los proletarios*, de Jacques Rancière, González plantea un horizonte alternativo para los sectores populares: «ser la mano de obra que produce la riqueza material, pero a partir de ahora las manos que también producen, reciclan y transforman la riqueza inmaterial» (González, 2024A: 87).

En el extremo opuesto de las imágenes que, tanto en sus films como en sus escritos y sus intervenciones públicas, César González busca componer y circular sobre la vida de la villa, se ubican lo que este último considera «imágenes neoliberales», fundadas invariablemente en *clichés*, «es decir, una versión manipulada políticamente de las imágenes» (53) que logra instalar y luego esencializar con éxito asociaciones entre el mundo villero y las ideas de lo peligroso, lo salvaje y la ignorancia. En este sentido, y a la luz de lo analizado precedentemente, nos interesa detenernos en el apartado titulado «La potencia del odio»: «el odio, como dios, conecta deseos colectivos rizomáticos, es un impulso maquínico capaz de agenciar a millones de personas en menos de un instante» (González, 2024A: 34). El discurso de González se sitúa en un punto incómodo al considerar este sentimiento en su cruce constituyente con la noción de *pueblo*, más allá de las pretensiones edificantes de cierto pensamiento de izquierda que estaría «desfasado de la coyuntura visual de la época» (González, 2024A: 54). A este respecto, posteriormente indica: «el odio que siente el argentino medio a los villeros que violentan la ley burguesa o la propiedad privada lo eleva espiritualmente...El odio es el verdadero pueblo, el pueblo que nunca falta» (González, 2024A: 37). Este último fragmento, que recupera – dislocándola– la máxima deleuziana que articula la secuencia literatura-salud para inventar un pueblo por venir («La literatura y la vida», en *Crítica y clínica*), es sobre todo el reconocimiento de una derrota de cierto progresismo, del que González se distancia, pero sin dejar de sentirse parte integrante, ante el avance de los «nuevos fascismos» (González, 2024A: 38). El odio que alimenta las políticas de Estado promovidas por estos últimos, explica el autor, «no baja verticalmente desde los dirigentes, la relación es de reciprocidad» (González, 2024A: 37). El pueblo de González, el de los pibes villeros que, auténticos «neologistas» (González, 2024A: 68), poseen un «talento mágico» para crear nuevos términos a partir de necesidades naturales, ese pueblo es también el que –ya desde mediados de 2010, durante el kirchnerismo, puntualiza el autor– festeja el ingreso permanente de los efectivos de gendarmería nacional a los barrios porque «se sienten

protegidos por ellos» (González, 2024A: 117). En «La potencia del odio» González asocia directamente el crecimiento del fascismo con el abandono, por parte de un «nosotros» que se mantiene hábilmente indefinido, de todo debate en torno a la presencia del odio en las sociedades:

Ese odio exterminador creció porque todas nuestras versiones del amor han demostrado ser inocuas para frenar el avance de la derecha; se han derrumbado por tibias, por neutrales, por exceso de racionalidad, por sobredosis de optimismo. A nuestro amor le faltó la inteligencia, la astucia, la paciencia y la capacidad de escucha que tiene el odio. El amor de nuestros tiempos necesita más cólera. Si nada somos sin amor, menos lo seremos espantándonos o negando el odio que nos habita. Es necesario reivindicar un odio distinto al de la derecha, encausarlo hacia la destrucción de la desigualdad material en el mundo. (González, 2024A: 39).

En su entrevista para radio *Futurock* González recupera esta idea de un modo todavía más descarnado. Haciéndose eco de la frase «el amor vence al odio», que se volvió una suerte de slogan político con enorme circulación ya en el último período del período kirchnerista (diríamos, de 2011 en adelante), el escritor razona: «El amor no vence al odio en este país...al odio lo vence otro tipo de odio...hay que odiar, hay que odiar este estado de cosas. Hay que ser creativos en el odio» (Futurock, min.12.40-13.20). Esta reivindicación significa a la vez una autocrítica, porque González enuncia siempre desde un determinado lugar que –aunque difícil de fijar– encuentra en las derechas (y particularmente en las narrativas disruptivas ya referidas) un juez cruel y un adversario político, pero es también parte del impulso que, según creemos, mueve al escritor en cada gesto creativo: se trata de modos de hacer comunidad alternativos a los de la «comunidad de lo Uno», ahí donde cada quien cumple la performance que de él se espera: los pobres, la de generar *pathos* en sus espectadores/interpretantes de turno; la de los intelectuales y artistas, ese campo que González conceptualiza como «la Concordia Artística-Académica» (González, 2024A: 86), la de ser sabios portavoces de las necesidades de todos los otros. Si en una comunidad tal el mito del villero-monstruo aparece como el «objeto preciado para que alguien demuestre su cantidad de progresismo o de nazismo en sangre» dado que «nunca es un igual» (González, 2024A: 74), no tiene legítimo pasaporte para constituirse en sujeto de dicha comunidad, la propuesta político-comunitaria de César González a la que aludimos al comenzar esta parte se erige sobre un reconocimiento constitutivo: el de la imaginación creativa de los villeros. Dice el escritor: «hay que reclamar que tenemos derecho a construir nuestras propias

imágenes...A las imágenes que siempre se han creado de la villa –banalizándola, ridiculizándola, tratándola como un objeto en sí mismo– hay que responderle con otras imágenes» (Filo News: min.21).

CONCLUSIONES

En este artículo hemos recuperado las voces de dos agentes culturales, Camila Sosa Villada y César González, que consideramos particularmente relevantes para el campo intelectual –y más específicamente, literario– argentino y latinoamericano en la medida en que, ante la impotencia generalizada de los discursos progresistas para frenar el avance material y discursivo de las extremas derechas, sus voces logran *hacer algo* a partir de una discordancia constitutiva. Elegimos este atributo porque en su raíz (*dis-cor*) está la idea de un desencuentro *corazonado*, una separación corporizada, en ambos casos, respecto de las representaciones dominantes impuestas a sus identidades desde afuera. Se trata de dos modos específicos de reclamar el propio derecho a ser sujeto productor de discurso y no mera identidad analizada etnográficamente, narrada cinematográficamente por otros. El origen villero, en González, y la marca (huella) travesti en Sosa Villada, son esgrimidos no como esencia identitaria sino como potencia artístico-política. En *El fetichismo de la marginalidad*, el primero recupera una frase de Glauber Rocha en «Estética del hambre»: «El paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento» (Rocha en González, 2024A: 15). Contra toda forma de enmudecimiento, estos agentes desquician la razón de la extrema derecha y, en ese movimiento desquiciante, jaquean las subjetivaciones diseñadas desde el espectro progresista, al que ninguno de ellxs duda en señalar como parte fundamental de la ola reaccionaria presente porque repite –pretendiendo invertir el signo ideológico– la enunciación monofónica de las narrativas disruptivas ultraderechistas (Alber, Nieher, Sigwart, 2023: 150), articuladora de una verdad que es *una* y *total*, sin contradicciones. No otra cosa pretende conceptualizar González con la idea de «comunidad de lo Uno» (González, 2024A: 74). En términos foucaultianos, tanto para González como para Sosa Villada se trataría no tanto de constituirse en sujetos de la enunciación sino de asumir posiciones de sujeto inanticipables: ninguna piedad, ninguna bonhomía, ninguna condición altruista, ninguna fetichización de la miseria les es atribuible *a priori*.

Waldo Ansaldi, estudioso de las derechas latinoamericanas, identifica el sistema de emociones más frecuentemente dinamizadas por las narrativas de ellas emanadas: «indiferencia, odio, avaricia, egoísmo, individualismo exacerbado, intolerancia, meritocracia, cinismo, hipocresía, racismo, racialismo, temor, cuando no terror, a las y los diferentes» (Ansaldi, 2022: 141). Acaso el antídoto más eficaz de nuestros agentes pasa por no abjurar de estas emociones, en ubicar insistentemente su voz en una zona ambigua, no capturable por el principio de identidad, en la que también el odio circula y construye sentidos de transformación.

La potencia crítica de Sosa Villada y González en tanto agentes culturales radica precisamente en esta insistencia: la de escribir y filmar sin pedir (*a priori*) empatía o piedad, sin resignar el propio derecho de mirada, el propio «derecho a la complejidad...a la contradicción» (Penguin Argentina: min.42).



BIBLIOGRAFÍA

VIDEOS CONSULTADOS

- Camila Sosa Villada: Charla Ted Córdoba. 29 de octubre de 2014. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M> (ultimo acceso:
14/11/2024)
- Camila Sosa Villada: Entrevista en Caja Negra. 20 de octubre de 2021. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=vze_PIWZf5I (ultimo acceso: 10/11/2024)
- Camila Sosa Villada: Entrevista en Gelatina. 27 de septiembre de 2023. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=rXf2QlGfHSQ> (ultimo acceso:
10/11/2024)
- Camila Sosa Villada: Entrevista en Antena 3. Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=DjJrZUVE7r4> (ultimo acceso: 14/11/2024)
- Camila Sosa Villada en Otra Trama. 9 de enero de 2021. Disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=WBydETMrvxM> (ultimo acceso:
10/11/2024)
- Camila Sosa Villada en Chile. 4 de julio de 2023. Disponible en
https://www.youtube.com/watch?v=_3sTqTKEXIw (ultimo acceso:
10/11/2024)
- Camila Sosa Villada en la presentación de libro Tusquest Barcelona 27 de mayo de 2024.
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rHgUJLx0s7Q> (ultimo
acceso: 16/11/2024)
- Filo News (2023, 30 de agosto). César González: «Cuesta menos aceptar un villero en la
política que en el arte» | Caja Negra [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WiDlvGV3rsc&t=1461s> (ultimo acceso:
10/11/2024)
- Futurock (2024, 16 de febrero). «EL AMOR NO VENDE AL ODIO EN ESTE PAÍS»
Cesar González con Julia Mengolini #Segurola [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1NEbKUpn358> (ultimo acceso:
10/11/2024)

Primavera con Monique Wittig, Leonor Silvestri, 2023. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=B9e3zJmUg40> (ultimo acceso: 10/11/2024)

Radio con vos (2024, 30 de abril). César González en Pasaron Cosas [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=C_XS9b3gVxw&t=133s (ultimo acceso:
10/11/2024)

Penguin Argentina (2024, 1 de mayo). Feria del Libro | César González presenta El niño resentido [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xq3Xnoy74Bg&t=2537s> (ultimo acceso:
10/11/2024)

ENTREVISTAS CONSULTADAS

Camila Sosa Villada, junio de 2023 en Cuadernos Hispanoamericanos. Disponible en

<https://cuadernohispanoamericanos.com/camila-sosa-villada/> (ultimo acceso:
10/11/2024)

TEXTOS TEÓRICOS CRÍTICOS

Alber, J., Niehr, T., & Sigwart, H. J. (2023): *Disruptive Narratives. A New Research Paradigm*, *DIEGESIS*, 12(2).

Ansaldi, W. (2022): «Propuesta para una agenda de investigación sobre las derechas latinoamericanas». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 132: 123-144. DOI: doi.org/10.24241/rcai.2022.132.3.123

Aruguete N. y Calvo E (2020): *Fake news, trolls y otros encantos. Cómo funcionan (para bien y para mal) las redes sociales*, Buenos Aires Siglo XXI.

Camblong, A. (2023): *Aguate templado. Ensayos procurantes*, Córdoba, Alción.

Gago V. y Giorgi G. (2022): «Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas. Las subjetividades de las mayorías en disputas», *Anuario de la Escuela de Historia virtual*, 13, 21: 61-74.

Gasel, A. (2020): «Posiciones de los sujetos con discapacidad en la literatura argentina reciente», en Hartwig, S: *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlín: 183-202.

Genet, J. (2012): «El niño criminal», *Revista Nombres*, 15: 281-291.



- González, C. (2021): *El fetichismo de la marginalidad*, Lomas de Zamora, Sudestada.
- González, C. (2023): *El niño resentido*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Reservoir Books.
- Ludmer, J. (1984): «Las tretas del débil» en González P. y Ortega E. (edit.) *La sárten por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Edic. Huracán: 47-54.
- Maristany, J. (2022): «La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesty», *Visitas al Patio*, 16(1): 67-85. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1>.
- Martínez, A. T. (2013): «Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico». *Prismas. Revista de historia intelectual*, 17: 169-180.
- Rodríguez Alzueta, E. (2023): «El pibe chorro nos une», *El cohete a la luna*, <https://www.elcohetelaluna.com/el-pibe-chorro-nos-une-2/> (ultimo acceso: 10/11/2024)
- Seman, P. (coord.) (2024): *Está entre nosotros ¿De dónde sale y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir?* Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sosa Villada, C. (2019): *Las malas*, Buenos Aires. Tusquest.
- Sosa Villada, C. (2022): *Soy una tonta por quererte*, Buenos Aires, Tusquest.
- Sosa Villada, C. (2023): *Tesis sobre una domesticación*, Buenos Aires, Tusquest.
- Stefanoni, P. (2022): *La rebeldía se volvió de derecho*, Buenos Aires, Siglo XXI.



SOBRE LOS AUTORES

Lisandro Relva

Es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctor en Letras por la UNLP y la Université de Poitiers. Durante su doctorado, en el que estudió la cuestión de la comunidad en la escritura de Julio Cortázar desde una perspectiva archi-filológica, ha realizado estancias de investigación en las universidades de Wuppertal y Bielefeld (Alemania) mediante becas del DAAD alemán. En la actualidad se desempeña como becario postdoctoral de CONICET (Argentina) y profesor de «Análisis y producción del discurso» en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Contact information: lrelva@uarg.unpa.edu.ar

Alejandro Gasel

Es Profesor y Licenciado en Letras por la UNL. Doctor en Letras por la UNLP. Profesor en el área de Metodologías Literarias en la Escuela de Letras-UNPA. Investigador de CONICET. Ha sido fellow visiting en Newcastle University, becario senior para la Fundación Alexander Humboldt en la Universidad de Wuppertal (Alemania). Actualmente, desarrolla un tándem transatlántico para el Centro María Sibylla Merian (CALAS por sus siglas en inglés) en FLACSO Quito.

Contact information: agasel@uarg.unpa.edu.ar