

## **La patrie travestie : réécritures subversives du xix<sup>e</sup> siècle argentin chez Gabriela Cabezón Cámara, Ana Ojeda et Camila Sosa Villada**

**BENOÎT COQUIL**

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

coquilb@gmail.com

1. En Argentine comme ailleurs, on le sait, les effigies des « grands hommes » ont depuis quelques années la vie dure – que l'on pense à la statue du général Roca à Bariloche, plusieurs fois taguée, à celle de Baquedano, sans cesse peinte et repeinte lors des manifestations massives sur la plaza Dignidad à Santiago de Chile, ou encore, bien sûr, aux innombrables Christophe Colomb couverts de rouge voire tout bonnement déboulonnés.
2. En cette époque de révision historique, la littérature, n'est pas en reste pour faire trembler les statues, celle des figures mythiques ou littéraires qui ont fondé les récits patriotiques, pour en désamorcer le caractère intouchable, la position surplombante, l'attitude révérencieuse qu'elles supposent. Pour les déboulonner ou, plus subtilement, les faire muter, en les déguisant voire en les travestissant, en leur faisant changer de genre, afin de permettre un regard neuf sur les mythes nationaux dont elles sont les piliers.
3. C'est ce geste de reprise parodique, irrévérencieuse, subversive des figures du récit national – qui n'est certes pas nouveau en Amérique Latine, mais qui prend, chez certaines autrices contemporaines, des formes originales et communes à plusieurs d'entre elles – que nous analyserons ici dans trois textes récents d'autrices argentines contemporaines : *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (2017), *Vikinga Bonsái*, d'Ana Ojeda (2019) et *Las malas*, de Camila Sosa Villada (2020). Trois textes qui, en plus de jouer avec la tradition, en l'occurrence avec trois figures littéraires, mythiques et historiques majeures du XIX<sup>e</sup> siècle argentin, ont en commun d'avoir connu un certain succès médiatique et commercial, et d'avoir été traduits pour deux d'entre eux – *Las aventuras de la China Iron* et *Las malas* – en plusieurs langues, notamment en français.

Un succès qui pour le cas de l'Argentine est sans doute à situer dans le sillage des différents mouvements féministes récents – celui connu comme la « marea verde », ensemble de mobilisations massives en faveur du droit à l'avortement à partir de 2018, et plus en amont encore, dès 2015, le mouvement « Ni Una Menos » contre les violences faites aux femmes et les féminicides dans plusieurs pays hispanophones.

4. Il s'agit en effet de trois textes féministes, et de trois autrices qui, à travers et en dehors de leur pratique littéraire, se définissent comme militantes, en faveur des droits des femmes et des personnes LGBTQ+, en particulier des personnes transgenres dans le cas de Camila Sosa Villada.

### **1. De Facundo à Fecunda**

---

5. *Vikinga Bonsái*, d'Ana Ojeda, a tout d'abord ceci de particulier qu'il est l'un des tous premiers romans hispanophones écrits en langage inclusif. C'est là un sujet sur lequel Ojeda a beaucoup réfléchi et écrit, qu'elle considère comme « la pata lingüística de la lucha de los feminismos y las diversidades » (Ojeda, 2021) et dont elle a fait également le sujet de son roman le plus récent, *Furor Fulgor*, paru en 2022. C'est donc l'élimination de la règle grammaticale de primauté du masculin et l'usage de la voyelle *e* au lieu du *o* pour un pluriel composé de sujets féminins et masculins qu'Ojeda préconise et met en pratique dans son roman. On y lira donc « les científiques » (11), « amigues » (21), « les demás » (63), « Les chiques » (64), « qué pesades » (70), mais aussi « cuerpas » pour parler des corps de sujets féminins. Cet usage du *e* inclusif, d'ailleurs récemment interdit dans les écoles de la ville de Buenos Aires, n'est, à vrai dire, que l'une des multiples innovations langagières présentes dans le texte d'Ana Ojeda, également ponctué de hashtags, mais aussi de mots d'anglais, d'argot rioplatense contemporain et de dialecte du sud de l'Italie, dans une sorte de langue hétéroclite et baroque, un *néo-cocoliche* qui vaudrait à lui seul une analyse plus approfondie.
6. *Vikinga Bonsái* se déroule dans la Buenos Aires d'aujourd'hui et raconte le quotidien bouleversé d'un groupe d'amies qui, lors d'un dîner chez la dénommée Vikinga Bonsái, assistent à sa mort subite par arrêt cardiaque. Son mari, qu'on ne connaît que sous le nom de « Maridito », est parti pour une semaine dans la jungle paraguayenne sans connexion téléphonique ni accès à internet. C'est donc aux amies de la défunte Vikinga

qu'il revient de s'occuper bon gré mal gré de Pequeña Montaña, le fils de Vikinga, désormais orphelin, jusqu'au retour de son père. Le roman se concentre dès lors sur la construction malaisée mais joyeuse d'un collectif matriarcal de substitution, d'une sorte de famille recomposée, uniquement faite de femmes et d'enfants, où le seul père est absent – le seul homme, Maridito, qui est aussi le seul personnage à être désigné par son lien conjugal. Ojeda y insiste sur une forme de sororité entre les amies, qui permet de surmonter la disparition de Vikinga, et sur la condition sociale de ces femmes, entre stress professionnel et charge mentale, sur-sollicitation du monde numérique et formes de solidarité féministe.

7. C'est l'*incipit* du roman qui m'intéresse ici tout particulièrement : un seul long paragraphe en italique, indépendant du récit qui va suivre, et dont les premières lignes sont normalement reconnaissables par tout lecteur argentin qui connaît ses classiques, puisqu'il s'agit d'une réécriture minimale, quasi à l'identique, à quelques détails près, de l'*incipit* de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, et plus précisément, le début de l'introduction de *Facundo*. Il s'agit de quelques lignes au cours desquelles Sarmiento, avant d'entrer pleinement dans la matière de son essai, s'adresse à l'ombre du caudillo Facundo Quiroga, comme en une invocation, et résume son propos à venir sur la barbarie qui selon lui n'a pas cessé d'imprégner les mœurs de son pays :

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte [...] Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento [...] La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre, que ha aspirado a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas.

8. La réécriture avec laquelle Ana Ojeda ouvre son roman offre une version féminisée de cet *incipit* de *Facundo*. En effet, quelques modifications orthographiques mineures lui suffisent pour changer en femmes les deux figures historiques citées par Sarmiento : Rosas, perdant son s final, est devenu Rosa, et Facundo quant à lui se voit changé en Fecunda :

¡Sombra terrible de **Fecunda**, voy a evocarte! [...] Diez años aún después de tu trágica muerte, **la mujer** de las ciudades y **la china** de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive

aún! ¡Ella vendrá!» ¡Cierto! **Fecunda** no ha muerto; está **viva** en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en **Rosa**, su **heredera**, su complemento. [...] La naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en una mujer, que ha aspirado a tomar los aires de **una genia** que domina los acontecimientos, las mujeres y las cosas.

9. Outre le fait que ce travestissement du nom du personnage, passant de Facundo à Fecunda, puisse se lire comme une annonce du langage inclusif qui est celui du texte à venir (où les o sont remplacés par des a ou des e), il permet aussi à Ojeda d'inventer un nouveau personnage tout en conservant la trace de l'ancien. L'hypotexte, en effet, demeure largement lisible ; Ojeda affiche d'emblée et de façon explicite le patrimoine littéraire qu'elle entend subvertir par l'humour et le jeu sur le genre. Faire commencer son texte par cet extrait patrimonial anthologique, constitue à la fois une manière pour elle de s'inscrire dans une relation d'appartenance à la littérature nationale mais aussi de s'y positionner par la réécriture, en l'occurrence contre toute la pensée hégémonique du XIX<sup>e</sup> siècle argentin, dans ce qu'elle a de plus réactionnaire, patriarcale et raciste. C'est en tout cas l'intention qu'elle exprime dans un entretien par mail que j'ai pu avoir avec elle en décembre 2022 :

La idea de abrir con Facundo un libro atravesado por cuestiones feministas para mí tenía que ver [...] con ubicar la novela dentro de la historia de la literatura nacional, es decir: dentro del canon más rancio de lo que se considera "literatura argentina".

10. S'en prendre à l'*incipit* de ce texte si emblématique n'a en effet rien d'anodin puisque, comme le démontre Carla Franquelli, l'époque de publication de *Facundo* correspond à une masculinisation de l'identité argentine par l'avènement du personnage du gaucho comme figure nationale, mais aussi parce que le projet de société porté entre autres par Sarmiento repose tant sur l'oppression des populations indigènes et des classes populaires rurales que sur la domination du corps des femmes :

Entre el inicio de la primera etapa y el final de la segunda, 1830-1869, se ubica el escenario original de todos los mitos y leyendas que agrupan las vidas destacadas de los gauchos, lo que no sólo representa la elección de esta figura como autóctona, sino que además queda formulada sólo y exclusivamente para los varones. Esta operatoria se ciñe en el contexto en el cual la creación del ejército y las milicias están desplegadas por todo el territorio. Esta masculinización del origen argentino, se mantiene aún bajo la expresión romantizada de los "bandidos rurales". De este período en el que, la figura del caudillo en tanto la movilización política de los sectores populares es entendida como un "error", se

deriva la producción de sentido, todavía vigente, acerca de una naturaleza humana propia de Latinoamérica que no se resiste a ser bárbara y se convierte en un problema que justifica la alianza racismo-capitalismo, de la cual el patriarcado será constituyente, en tanto que todos parten y se dirigen al control del cuerpo de las mujeres (Franquelli, 2022 ; 41-42).

11. La réécriture parodique sert ici, me semble-t-il, deux objectifs. L'un est tout d'abord plutôt destructif, corrosif : il s'agit de se débarrasser par l'humour d'un modèle culturel et politique dont Ojeda ne veut plus ; en d'autres termes, déboulonner les statues de Facundo Quiroga et de Sarmiento. En écho à cette réécriture initiale, on retrouve plus loin dans le roman cette volonté de décanoniser, de railler les figures illustres du patrimoine national, lorsqu'il est fait mention du chien d'un des personnages que l'on retrouve dans un parc "cagando el monumento a San Martín" (129) ; proposition corrigée aussitôt par le personnage de Gregoria Portento : « El monumento es a Bolívar » (129). Dans son article sur *Vikinga Bonsái*, Ulla Maia Szaszak Bongartz lie cette scène en apparence anodine avec l'incipit parodique et en souligne la charge provocatrice et volontiers iconoclaste : « Entra aquí, casi de forma lateral, un brillante símbolo rebelde que apela a la escatología : hay que cagarse en los próceres, en la tradición literaria, política y patriarcal » (Szaszak Bongartz, 2020 ; 700).
12. Mais la réécriture sert aussi, après avoir chassé Facundo, à faire advenir à sa place Fecunda, comme une sorte de nouveau génie national qui planerait au-dessus de l'Argentine. Au lieu du caudillo sanguinaire, imaginer comme figure mythique de l'histoire argentine une sorte de déesse associée à la maternité et la fertilité : un moyen pour Ojeda de « penser un liderazgo femenino enlazado con la fecundidad (más que con violencia), algo que me parece interesante para explorar alternativas simbólicas que nos permitan salir del encuadre patriarcal del cual somos consecuencia ». C'est aussi une façon d'amorcer l'un des fils conducteurs du roman : la maternité, biologique ou adoptive, pensée comme une forme d'héroïsme ; le soin, l'organisation du quotidien gérée par les femmes, et de façon plus globale la condition féminine considérée comme une lutte, un combat plus glorieux que les guerres civiles argentines. Comme l'écrit Szaszak Bongartz, « el gesto de desentronización que la novela opera, fruto de la parodia, también tiene algo predatorio que captura la potencia política del Facundo y la desplaza [...] a una lectura política feminista. Del caudillo político sanguinario e incivilizado a la mujer-madre, la que puede procrear » (Szaszak Bongartz, 2020 ; 699).

13. D'ailleurs tous les personnages féminins, à la suite de cette Fecunda, sont présentés au lecteur par des surnoms qui sonnent comme des noms d'héroïnes épiques associés à une forme de puissance surnaturelle : outre Vikinga Bonsái, qui donne son titre au roman, on trouve Dragona Fulgor, Talmente Supernova et Orlanda Furia, adaptation féminisée de *Orlando Furioso*, titre espagnol du poème épique de l'Arioste. Là où les personnages féminins sont recentrés et amplifiés, héroïsés, le personnage masculin du livre, radicalement périphérique, se trouve quant à lui diminué jusque dans son nom par un suffixe : *Maridito*, sorte d'équivalent inversé du *mujercita*.
14. S'il s'agit donc bien pour Ojeda, à travers sa réécriture parodique du texte de Sarmiento, d'en finir par le biais de l'humour avec un modèle dominant dans les représentations nationales, autrement dit de faire du tri dans la bibliothèque, il s'agit aussi d'inventer de nouvelles héroïnes féminines, qui viendraient remplacer les vieux héros patriarques de la littérature patrimoniale, comme Fecunda prenant la place de Facundo, Rosa celle de Rosas et Orlanda Furia celle d'Orlando Furioso.

## 2. Fierro queer

---

15. Dans *Las aventuras de la China Iron*, c'est à un autre pilier de la littérature argentine du XIX<sup>e</sup> que s'attaque Gabriela Cabezón Cámara, puisqu'il s'agit cette fois d'une réécriture du personnage, fictionnel mais non moins fondateur, de Martín Fierro.
16. Bifurcation et continuation de la diégèse du poème canonique de José Hernández *El gaucho Martín Fierro*, le roman de Cabezón Cámara se concentre sur la figure de la femme de Fierro, la China Iron, personnage périphérique voire inexistant dans l'hypertexte, mais ici absolument central, puisque ce sont ses aventures et sa voix de narratrice qui vont constituer le récit. La bifurcation transfictionnelle opérée par Cabezón Cámara démarre au moment de l'enrôlement forcé de Martín Fierro, moment où elle imagine que la China quitte le foyer conjugal et ses enfants pour s'embarquer dans une charrette avec une jeune Anglaise, Liz, qui va jouer pour elle un rôle d'initiatrice amoureuse et intellectuelle.
17. Le roman tout entier est pensé comme une série de transgressions des frontières dessinées par l'univers de la gauchesca et de Martín Fierro en particulier, qu'il s'agisse de frontières physiques, linguistiques, culturelles

ou genrées. Une série de « provocaciones al canon », pour reprendre le titre de l'article de Marcela Croce, puisqu'après avoir égratigné le personnage de José Hernández lui-même, rencontré par la China au cours du roman, Cabezón Cámara s'attaque au personnage sacré du gaucho.

18. Le jeu sur la fluidité de genre et le travestissement est constant dans le roman, que ce soit avec les noms ou avec les costumes, par exemple pour le gaucho Rosario, que la China nomme Rosa, ou bien pour la China Josefina elle-même, que Fierro appelle Jose et qui s'habille en garçon. Mais ce jeu atteint son climax avec le portrait final de Fierro, que la China redécouvre transformé en « china disfrazada de flamenco », « haciendo bailar sus trenzas largas y una túnica de plumas tan rosas como las mías y un lazo en la cintura » et « algo macho en una sombra de barba » (157).

19. Outre cet accoutrement comique, volontairement improbable et anachronique, Cabezón Cámara va un peu plus loin dans l'iconoclasme, lorsqu'elle fait, dans les pages suivantes, chanter à Martín Fierro son *coming out* auprès de son ex-épouse la China. Fierro raconte ainsi sa relation amoureuse et sexuelle avec Cruz, son compagnon de cavale devenu amant, et le fait, quoiqu'en octosyllabes, de façon plutôt crue, argotique et volontiers blasphématoire :

No te voy a explicar yo  
La delicia de tenerlo  
Entero adentro de mí:  
Su poronga un paraíso  
Que me lo hizo ver a Dios  
Y agradecerle el favor.

Por haberme hecho nacer  
Para sentir el placer  
De ser amado endeveras  
Y de endeveras clavado:  
Ay, Jesús, qué maravilla.

20. Le nouveau Fierro queer qu'invente Gabriela Cabezón Cámara se révèle être un personnage à la fois comique et dérangeant, excessif, outrancier, très proche de la figure du drag telle que Judith Butler la théorise dans *Trouble dans le genre*, à savoir un « performer » qui, « en imitant le genre [...] révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence » (Butler ; 261). Le drag est celui qui, par sa performance, montre comment le genre est une imitation sans original, celui

qui produit une imitation au carré, et dont la performance joue sur les dissonances entre sexe anatomique, identité de genre et identité performée.

21. Chez le gaucho queer de Cabezón Cámara, les dissonances sont nombreuses, entre la barbe et les plumes roses, entre les attributs féminins – les tresses, associées au type social de la china – et ceux du gaucho, comme le lasso, immédiatement associés au masculin, entre le parler gaucho et le contenu même de son récit.
22. Pour de plus amples analyses des déplacements opérés par Cabezón Cámara par rapport au *Martín Fierro* originel, nous renvoyons ici à notre article antérieur (Coquil, 2022) où nous étudions *Las aventuras de la China Iron* à l'aune du concept de transfictionnalité.

### **3. Une Difunta Correa trans**

---

23. La troisième et dernière réécriture subversive qui m'intéresse ici se trouve dans le roman *Las Malas*, de Camila Sosa Villada, paru en 2019. En partie autobiographique, le livre évoque le quotidien d'un groupe de femmes trans – désignées dans le texte comme « travestis », au féminin – qui se prostituent dans le Parque Sarmiento, à Córdoba. Narré à la première personne, le récit embrasse, par fragments désordonnés, l'histoire individuelle de Camila, le rejet initial de sa famille biologique puis son intégration progressive au sein d'une nouvelle famille élective, celle du parque Sarmiento, et l'histoire collective de ces « sœurs » travestis, microcosme de solidarité mais aussi d'extrême précarité, monde fragile mais résilient, aux codes de genre subvertis, minoritaires et pourtant exposés à la vue de tous, à l'intolérance et la violence de la rue et des clients. Si Sosa Villada opte pour une forme de réalisme parfois très cru, elle ne se prive pas pour autant d'introduire dans son récit plusieurs éléments surnaturels, pleinement intégrés à l'univers quotidien – ce qui a d'ailleurs poussé plusieurs critiques à parler de réalisme magique –, tels que la visite d'un homme sans tête, ou bien la métamorphose d'une des travestis en loup-garou et d'une autre en « pájara ».
24. L'hypotexte du XIX<sup>e</sup> siècle avec lequel joue Camila Sosa Villada a précisément à voir avec cette présence du surnaturel. Il ne s'agit pas d'un texte à proprement parler mais plutôt d'un mythe, d'un récit folklorique qui est à l'origine d'un culte extrêmement populaire en Argentine jusqu'à aujourd'hui.



d'hui, surtout dans le nord-ouest du pays, au pied des Andes : celui de la Difunta Correa. La légende qui a élevé ce personnage au rang de sainte, au même titre que d'autres figures de dévotion populaire – non reconnues par l'Eglise – comme le Gauchito Gil ou San La Muerte, est la suivante : autour de 1840, dans la province de San Juan, une jeune femme nommée Deolinda Correa, fille d'un soldat des guerres d'indépendance, se marie avec un certain Bustos – Clemente ou Baudilio de son prénom, selon les versions – et donne naissance à leur enfant. À l'époque, la guerre civile entre unitaires et fédéralistes fait rage à travers le pays, et, alors que son fils vient de naître, Bustos est enrôlé de force dans le désert par une *montonera* fédéraliste, menée selon certaines versions de l'histoire par Facundo Quiroga lui-même. Inquiète du sort de son mari, Deolinda décide de le suivre dans le désert avec son nourrisson, mais l'eau et les vivres lui manquent, et la jeune femme, assoiffée, implorant en vain la Virgen del Carmen, finit par tomber d'épuisement. Peu de temps après, des muletiers retrouvent son corps sans vie. Le bébé, en revanche, est encore bien vivant : il a survécu en tétant sa mère, et sera finalement recueilli par les villageois.

25. Figure sacrificielle par excellence, symbole patriarcal et familialiste, la Difunta Correa représente à la fois l'épouse fidèle qui préfère mourir plutôt que d'être séparée de son mari et de la mère qui, même après la mort, se dévoue à son enfant. En tant que figure maternelle tutélaire, elle se rapproche de la Vierge Marie, mère d'un enfant mort puis ressuscité.
26. Autre rapprochement avec la Vierge : le motif de l'allaitement miraculeux, si l'on pense à la légende de la « lactation » de saint Bernard de Clairvaux, qui raconte qu'au cours d'une apparition, la Vierge aurait fait jaillir de son sein quelques gouttes de lait recueillies et bues par le jeune Bernard.
27. Le culte de la Difunta fait encore aujourd'hui se déplacer environ un million de personnes jusqu'à son sanctuaire de Vallecito, dans la province de San Juan, et a mené à la construction, en Argentine mais aussi au Chili et en Uruguay, de centaines de petits autels au bord des routes, devant lesquels sont déposées des bouteilles d'eau – en particulier par les routiers et les conducteurs de cars, pour qui la Difunta est considérée comme une sainte protectrice.
28. Le miracle dont elle est l'incarnation, provoqué selon la légende par une forme d'intervention divine permettant la perpétuation de la vie de l'enfant malgré la mort de la mère, se charge aisément, à y regarder de plus

près, d'un contenu patriotique : en tant que fille d'un soldat des guerres d'indépendance, on pourrait la considérer elle-même comme une forme d'allégorie de la patrie qui, même lorsque sa survie est en péril – du fait de la guerre civile – n'en oublie pas son rôle de nourrice, de mère ; interprétation patriotique et utilitariste du mythe qui permettrait d'attendre en retour, de la part des fils argentins, qu'ils se sacrifient eux aussi pour leur mère patrie.

29. Carla Franquelli souligne que cette version du mythe, outre qu'elle fige la femme dans un rôle maternel sacralisé, la représente comme absolument dépendante de son mari, incapable de survivre seule hors du foyer familial :

Las mujeres, literalmente, mueren si pierden el amparo del varón y la familia, una de las características más señaladas en varias versiones es la de que la Difunta Correa expresa la falta de conocimientos y capacidades para movilizarse, orientarse y sobrevivir en el territorio en el que vive, justamente en una región y época en que las movilidades entre las zonas cercanas son fundamentales. El par madre-hijo varón en la Difunta Correa, en una versión, se la traza en paralelo a la Virgen María. Sin embargo, la inversión que produce la leyenda a la suerte de la historia católica es hasta irreverente: el hijo de María, madre de toda la humanidad, muere, y ella lo sobrevive. El hijo de Deolinda, mujer común, vive, y ella no sobrevive. La figura de santa es más recurrente en las versiones (que aquí no tomamos) en las que se asocia la leyenda con los milagros, todas ellas parten de la condición sagrada de la madre (Franquelli, 2022 ; 48).

30. Un aspect intéressant du mythe de la Difunta est qu'il semble avoir comme substrat un récit indigène, dans lequel les paramètres narratifs diffèrent et la binarité de genre se trouble. C'est ce qu'affirme l'anthropologue Cristina Krause, selon laquelle existe une version antérieure du mythe de la Difunta, version construite par l'ethnie *huarpe*, population autochtone de la province de San Juan avant sa colonisation définitive, version qui se trouve consignée dans un ouvrage du XVI<sup>e</sup> siècle, et raconte l'histoire suivante : une femme indienne, contrainte de partir de chez elle en compagnie de son mari, donne naissance en chemin à un fils, mais meurt en couches. Le jeune père, désespéré, tente de donner au bébé son propre sein à téter. N'y parvenant pas avec le sein droit, il essaie avec le gauche, situé du côté du cœur (« a ver si aquel por ser lado del corazón supliría la esterilidad del primero » (Krause 1995 ; 209)). C'est alors que, comme dans la version moderne, le miracle, venu du ciel, se produit : du lait jaillit du sein paternel, et le père parvient à faire survivre son fils en l'allaitant lui-même.

31. D'après Cristina Krause, les deux versions coïncident dans l'usage d'une métamorphose du corps parental qui permet de sauvegarder la vie de

l'enfant, métamorphose miraculeuse qui laisse ce corps dans un état intermédiaire, qui réconcilie les oppositions binaires : dans le mythe ancien, le miracle du Seigneur fait que le père, pour sauver son fils, subit une métamorphose partielle, devenant à la fois homme et femme ; dans le mythe du XIX<sup>e</sup>, la mère, par une intervention de la Vierge, est à la fois morte et vive ; dans son corps de défunte survit le sein nourricier.

32. Dans *Las Malas*, Camila Sosa Villada reprend le mythe moderne, en faisant plusieurs fois référence au personnage de la Difunta Correa, mais elle semble se souvenir de ce « trouble dans le genre » qui était contenu dans la version indigène, dans l'hypotexte initial imaginé chez les Huarpes. Sa réécriture, en les transposant dans un tout autre contexte, combine, on va le voir, certains éléments des deux versions du mythe.

33. Le roman s'ouvre sur la découverte, dans le parque Sarmiento où se réunissent les travestis, d'un bébé abandonné. Le personnage de La Tía Encarna, doyenne des travestis et figure de mère adoptive pour elles toutes, décide de recueillir l'enfant, qu'elle ne tarde pas à baptiser El Brillo de los Ojos. Ce récit initial de l'enfant trouvé, déclencheur du roman tout entier et archétype, selon Marthe Robert, du modèle romanesque moderne, sert surtout à définir le personnage de la Tía Encarna ; c'est là qu'intervient le réemploi du mythe de la Difunta Correa, autour du motif de l'allaitement.

34. La première scène de tétée de El Brillo de los Ojos par la Tía Encarna nous est décrite comme un simulacre, une feintise, la révélation cruelle de l'inadéquation du corps travesti à l'allaitement.

La Tía Encarna desnuda su pecho ensiliconado y lleva al bebé hacia él. El niño olfatea la teta dura y gigante y se prende con tranquilidad. No podrá extraer de ese pezón ni una sola gota de leche, pero la mujer travesti que lo lleva en brazos finge amamantarlo y le canta una canción de cuna. [...] Con los dedos unidos en montoncito, María le pregunta qué hace. Encarna contesta que no sabe qué es lo que está haciendo, que el niño se le ha prendido a la teta y ella no tuvo el coraje para quitársela de la boca. María, la Muda, se cruza los dedos sobre el pecho, le da a entender que no puede amamantar, que no tiene leche.

– No importa – responde la Tía Encarna–. Es un gesto nada más – le dice (25-26).

35. Ici, le réflexe du nourrisson devant le sein siliconé ne fait pas advenir le lait, seul reste le geste simulé de l'allaitement qui se suffit à soi-même, et le chant de la travesti qui vient en quelque sorte pallier l'infertilité de son corps. De fait, ce thème de l'infertilité revient souvent dans le livre ; la stérilité est ainsi une des caractéristiques que Sosa Villada attribue sans cesse,

de façon obsédante, au corps trans ou travesti, aux côtés de l'anormalité, l'animalité et l'immoralité, comme en atteste ce portrait collectif par énumération d'adjectifs : « Tan yermas, agrias, secas, malas, ruines, solas, ladinas, brujas, infértiles cueros de tierra. » (94)

36. Cette scène primordiale d'allaitement où, plus que la féminité, c'est la maternité qui est révélée, à travers ce simple geste apparemment inutile de la Tía Encarna, comme une performance mimétique, comme une imitation de plus (« su instinto maternal era teatral », écrit Sosa Villada [29]), cette scène prépare la survenue du miracle et l'identification de la Tía Encarna à la Difunta Correa.

37. D'abord, la Tía Encarna, adoratrice de la Difunta, la mentionne comme la possible mère de l'enfant qu'elle a trouvé dans le parc, confondant ainsi mythe et réalité et connectant en court-circuit le XIX<sup>e</sup> avec le XXI<sup>e</sup> siècle :

La Tía Encarna, que es devota de la Difunta Correa, dice que el niño es en realidad el hijo de la Difunta. Que la gente no se preocupa por esa parte de la historia porque al niño lo criaron un grupo de travestis que trabajaban en el parque Sarmiento (116).

38. Et lorsque le personnage de la Difunta réapparaît une dernière fois dans le texte, c'est dans la peau de la Tía Encarna elle-même. Cette fois le miracle a eu lieu et le sein artificiel, faussement gonflé au silicone industriel, est devenu fécond, capable de nourrir l'enfant. La maternité trans apparaît alors comme confirmée par le mystère, surnaturelle, pleinement réalisée et même sanctifiée par le miracle, qui rend fertile le corps stérile et vient, dans le même temps, absoudre toutes les travestis et les élever au-dessus de leur misère :

La Tía Encarna, con el niño en brazos, iba de un lado a otro de su casa ignorándome por completo [...].

–¡Estoy cansada de la miseria con la que se miran! –dijo, y se abrió la blusa para liberar un pecho casi tan grande como el niño que reposaba en su brazo, y con la punta del pulgar y del índice se apretó el pezón, y un hilo de leche se deslizó como una lágrima entre sus dedos–. Mirá. Esto es importante. –Y volvió a cerrarse la blusa [...]

Oh, nodriza Encarna. Oh, milagro de tus pechos. Oh, Difunta Correa de tetas de aceite de avión, santa patrona de todas nosotras, que logramos encontrarte en la búsqueda sin descanso de una madre, de procurarnos una madre para esas noches de remordimiento, una madre que nos enseñara a no sufrir (140).

39. Camila Sosa Villada mêle ainsi les deux étapes du mythe : le personnage XIX<sup>e</sup> de la Difunta et l'androgynie du personnage du père dans l'hypotexte des Huarpes. En réalité, cette image du corps androgyne ou du corps masculin capable d'allaiter n'est pas nouvelle ni propre aux Huarpes. Roberto Lionetti, dans son ouvrage d'ethnologie *Le lait du père* a montré que ce motif traverse en effet toutes les cultures et les époques, depuis les divinités du monde végétal et agricole, en Chine par exemple, à la légende méditerranéenne de Saint-Mamant, recueillant et allaitant un enfant trouvé.
40. Comme chez Cabezón Cámara, la réécriture est d'abord une métamorphose, une mutation du corps même de la figure mythique. Ainsi, la nouvelle Difunta Correa trans qu'invente Sosa Villada a, comme l'originale, un corps miraculeux – son nom, « Encarna », diminutif de « Encarnación », la destine justement à incarner le miracle – du fait de sa possibilité d'allaiter mais aussi de par sa longévité extraordinaire, puisqu'il nous est dit que la tía Encarna a 178 ans). Mais, de façon bien plus déviante par rapport au mythe du XIX<sup>e</sup>, qui tend à associer le corps de la Difunta à une forme de pureté mariale, le corps de la tía Encarna est aussi un corps hypersexualisé, un corps qui est la trace des violences subies mais aussi le fruit d'un travail plastique, métamorphique, presque un corps cyborg, si l'on pense à l'âge surhumain du personnage et au silicone industriel logé dans sa chair :

La Tía Encarna tenía ciento setenta y ocho años. La Tía Encarna tenía cortaduras de todo tipo, hechas por ella misma en la cárcel [...] y también fruto de peleas callejeras, clientes miserables y ataques sorpresivos. [...] Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida [...]. No, me retracto: esos moretones eran por el aceite de avión con el que había moldeado su cuerpo, ese cuerpo de mamma italiana que le daba de comer, pagaba la luz, el gas, el agua para regar aquel patio [...] que era la continuación del Parque, tal como el cuerpo de ella era la continuación de la guerra (29).

#### **4. Sacrilèges et sacralisation**

---

41. Au-delà du geste parodique et de l'humour des trois textes, c'est bien sûr une dimension provocatrice, iconoclaste qui les réunit. Mais il me semble que les processus de resémantisation à l'œuvre dans les trois réécritures se font en partie en sens inverse entre, d'un côté, *Las aventuras de la china Iron* et *Vikinga Bonsái*, et *Las Malas* de l'autre. Cabezón Cámara et

Ojeda opèrent toutes deux une transformation comique, *via* le travestissement, d'une figure glorieuse, sanctifiée par l'Histoire – respectivement Martín Fierro et Facundo Quiroga. Chez Cabezón Cámara, la dimension sacrilège est évidente : l'identité masculine du gaucho est intouchable, tant la masculinité semble être un attribut de plus parmi la panoplie sine qua non du personnage, voire l'attribut qui les rassemble tous, ce sans quoi l'archétype s'effondre. Dans la gauchesca, les femmes peuvent être des chinas ou des indiennes, des captives ou des femmes étrangères, voilà tout – et si la culture pop étasunienne a su donner naissance à la *cowgirl*, l'Argentine n'a semble-t-il jamais produit, dans le réel ou l'imaginaire, de *gauchas*.

42. D'un côté, un travestissement parodique de la figure canonique et glorieuse, donc, tandis que de l'autre, dans *Las Malas*, on assiste plutôt, à l'inverse, à la glorification de la figure comique ou pathétique – et parfaitement anonyme – du travesti. Comme chez Jean Genet, dans Notre-Dame-des-Fleurs en particulier, l'écriture est au service d'une sanctification du personnage conspué du travesti. Cette sacralisation se fait dans *Las Malas*, on l'a dit, par le biais de la figure de la Difunta Correa, objet de dévotion populaire, dont la sainteté rejaillirait sur le personnage de la Tía Encarna.
43. L'historien Clovis Maillet, dans son ouvrage *Les Genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans*, relit l'histoire médiévale du monde chrétien au prisme de la transidentité, et rappelle que la sainteté a longtemps été associée à certaines transgressions de rôles genrés. Les religieux, « êtres non sexualisés », n'étaient que « peu genrés » (Clovis Maillet, 2020 ; 138) et donc plus aptes à changer de genre, qu'il s'agisse de moines assignés femmes à la naissance ou d'abbés qui, comme chez les Cisterciens, agissaient en mères à l'égard de leurs moines et donc étaient représentés comme allaitant.
44. *Las Malas*, cette histoire de « vilaines » – c'est le titre choisi pour la traduction française – aurait ainsi quelque chose d'une hagiographie, d'une vie de saintes. Des saintes qui, comme celles des premiers siècles du christianisme sont aussi des martyrs, des corps violentés, mais qui s'en distinguent aussi par le fait d'être, quant à elles, des corps hypersexualisés. Cette tension entre sainteté et sexualité est l'un des enjeux majeurs du texte. Comme chez Genet encore, on observe dans *Las Malas* un jeu constant d'aller-retours et de permutations entre les polarités contraires du

beau et du laid, du noble et du vil, du sacré et du profane, comme en témoigne la scène du baptême de l'enfant trouvé par les travestis :

El Brillo de los Ojos, bautizado en primavera, fue el favorito de las travestis, el niño que más obsequios recibió de las reinas magas, para quienes hasta lo más simple y barato tenía el aura de lo sagrado. [...] Bautizado por una puta paraguaya vestida enteramente de depredadora, que le sopló bendiciones sobre el rostro, que alzó con sus uñas postizas las lágrimas que habíamos derramado algunas y con esas lágrimas bendijo la frente del niño, y El Brillo en ningún momento lloró. Al contrario, sonreía, y a la mitad del ritual se tiró un pedo insolente que a todas nos hizo despanzurrar de risa (93).

## 5. Faire bifurquer l'histoire nationale

---

45. Par ailleurs, les trois livres étudiés ont en commun de réinvestir trois hypotextes qui, en tant que socles de l'identité nationale argentine, sont les produits d'une culture profondément patriarcale, et sont tous trois, de près ou de loin, liés à la guerre. Dans *Facundo*, Sarmiento fait le portrait du plus célèbre caudillo des guerres civiles ; les mésaventures de Fierro débutent lorsqu'il est recruté de force par l'armée pour aller garder la frontière face aux indiens, tandis que le mari de la Difunta Correa, elle-même fille de soldat, est quant à lui enrôlé, on l'a dit, dans une montonera fédéraliste. Martín Fierro et *Facundo* sont en premier lieu des livres engagés, politiques, des livres en guerre – respectivement contre la pratique des recrutements militaires forcés et contre le gouvernement autoritaire de Rosas.
46. Cette dimension polémique se retrouve dans les réécritures, où il n'est pas question d'une guerre civile mais d'un combat, bien plus profond, contre l'hétéro-patriarcat. Dans *Las Malas*, le corps meurtri, marqué de cicatrices, de la Tía Encarna est décrit comme une « continuación de la guerra » (29) : là où le sein de la Difunta Correa, en parvenant à nourrir l'enfant malgré la mort, vient miraculeusement sauver la descendance du drame de la guerre civile, le corps de la Tía Encarna s'érige en témoin de la guerre perpétuelle que mène contre les travestis une société intolérante. La Difunta Correa et Tía Encarna seraient en somme les deux visages d'une même figure : celle de la victime sacrificielle au milieu d'une guerre faite par les hommes.
47. Au-delà d'un simple jeu parodique de subversion des symboles, l'intérêt majeur des textes d'Ojeda, Cabezón Cámara et Sosa Villada réside dans

le fait de proposer non seulement d'autres imaginaires du genre, mais aussi d'autres schémas familiaux, qui s'affranchissent des modèles hétéronormatifs et patriarcaux. C'est un autre point commun des trois textes, en effet, que de donner à lire un agencement familial alternatif. Dans *Vikinga Bonsái*, le groupe d'amies de la protagoniste décédée vient remplacer l'absence momentanée du père et s'érige en microcosme matriarcal de substitution, tout comme dans *Las Malas*, où les travestis du parc choisissent de recueillir l'enfant trouvé dans le parc. Dans *Las aventuras de la China Iron*, le nouveau Martín Fierro *queer* élève ses deux fils au sein d'une communauté multi-ethnique fondée, là encore, sur une gouvernance matriarcale par un « consejo de ancianas » (152). Dans les trois cas, les frontières de la parentèle sont ouvertes, celle-ci se trouve diluée dans une communauté plus large que la famille nucléaire. Toutefois, ces formes d'utopies familiales sont temporaires ou instables, menacées : celle de *Vikinga Bonsái* se termine au bout de sept jours, avec le retour de Maridito, le père de Pequeña Montaña, qui clôt le roman.

48. La communauté où vit Fierro chez Cabezón Cámara vit de façon nomade dans les marges de la « civilisation » argentine, ne r échappant à sa loi que grâce à ces déplacements furtifs le long des fleuves. Celle de *Las Malas* se termine tragiquement par le suicide de la Tía Encarna et son fils adoptif face aux violences transphobes dont elle fait l'objet, et les dernières lignes du livre laissent présager une dissolution de la communauté après la mort de leur mère de substitution :

Anónimas, transparentes, madrinas de un niño encontrado en una zanja y criado por travestis, únicas conecedoras del secreto del hijo de la Difunta Correa. Nosotras, las olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí (229).

49. Enfin, les réécritures du XIX<sup>e</sup> siècle argentin qu'opèrent Cabezón Cámara, Ojeda et Sosa Villada ont ceci de puissant qu'elles donnent à lire des histoires nationales alternatives, des bifurcations, des sortes d'uchronies qui feraient diverger toute la suite : Martín Fierro n'est pas rentré dans le rang, comme c'est le cas dans *La vuelta de Martín Fierro*, le second opus bien plus conservateur de José Hernández, mais il vit aux côtés des indiens dans une communauté utopique libérée des normes de genre (« entre los indios ni la ropa ni la forma de vivir está determinada por el sexo » (157)) ; le génie qui plane au-dessus de l'Argentine et guide sa destinée n'est pas celui de Facundo, caudillo sanguinaire, mais Fecunda, déesse maternelle ;



le fils de la Difunta Correa a été recueilli non par des villageois mais par les travestis d'un parc de Córdoba.

## **Bibliographie**

---

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

\_\_\_\_\_, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016.

CABEZÓN CÁMARA Gabriela, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

\_\_\_\_\_, *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Random House, 2017.

COQUIL Benoît, « Les personnages émancipés : opérations transfictionnelles dans *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara », *HispanismeS*, n° 19, juillet 2022.

CROCE Marcela, « Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron* », *Palimpsesto*, 2020, vol. 10, n° 17, Universidad de Santiago de Chile [online], [consulté le 13/01/2022], <https://tinyurl.com/4anzryzh>

DE LEONE Lucia, « Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara », *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 2021, vol. 8, n°10 : Imaginarios planetarios en la cultura latinoamericana, [online], [consulté le 13/01/2022], <https://tinyurl.com/3bda3krs>

ESCAMILLA FRÍAS Luis Enrique, « Trans-fundar la Argentina. Nación, autoría y masculinidades en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara », *Cuadernos del CILHA*, 2021, vol. 22, n° 1, p. 209-236 [online], [consulté le 13/01/2022], <https://tinyurl.com/cf3me7fa>

FANDIÑO Laura, « Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara », *Hispanófila*, 2019, n° 186, p. 49-66.

FRANQUELLI Carla, « La construcción popular de la maternidad obligatoria en el culto a la Difunta Correa en Argentina », *La Aljaba*, vol. 26 n°2, 2022, p. 39-57.

GÁLLIGO WETZEL Agustina, « Formas de la aparición en *Las Malas* de Camila Sosa Villada », *revista landa*, vol. 8, n° 2 (2020), p. 51-78.

HANWAY Nancy, *Embodying Argentina: Body, Space and Nation in 19th century*, Jefferson, McFarland & Company, 2003.

HERNÁNDEZ José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

KRAUSE YORNET María Cristina, « La transformación diacrónica del mito », *Anthropologica*, vol. 13, n° 13 (1995), p. 205-220.

MAILLET Clovis, *Les Genres fluides. De Jeanne d'Arc aux saintes trans*, Paris, Arkhê, 2020.

MARISTANY José Javier, « Usos de la voz subalterna: lesbianas y travestis en dos novelas argentinas », *Chasqui*, 2016, vol. 45, n°1, p. 116-129.

OJEDA Ana, *Vikinga Bonsái*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.

\_\_\_\_\_, « El lenguaje inclusivo es la pata lingüística de la lucha de los feminismos y las diversidades », entretien pour Provincia Radio, 15 juin 2021.

PEINADOR Minerva, « Refundando la patria Argentina, desdibujando límites normativos. *Las Aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara », *Romanica Olomucensia*, vol. 33 (2), p. 289-304.

POMERANIEC Hinde, « Gabriela Cabezón Cámara: "Me gustan las historias de mujeres fuertes y libres, como quiero ser yo" », *Infobae*, 19/11/2017.

PORTELA Guillermo, « Almas dobles: Fronteras que se diluyen en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara », *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, Universidad Nacional de La Pampa, 2019, año xvi, vol. 16.

B. COQUIL, « La patrie travestie : Réécritures subversives... »

SOSA VILLADA Camila, *Las malas*, Barcelona, Tusquets, 2019.

SZASZAK BONGARTZ Ulla Maia, « Parodia, experiencia digital y sujeto en Vikinga Bonsái, de Ana Ojeda », *Hispanófila*, 2019, n° 186, p. 49-66.