



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)  
Classe LT-12

Tesina di Laurea

# *“Devolver la primavera al mundo”. El florilegio de cuerpos travesti en la obra de Camila Sosa Villada*

Relatore  
Prof. Francesco Fasano

Anno Accademico 2023 / 2024

Laureando  
Eleonora Pavan Michielon  
n° matr. 2037726 / LTLLM



## ÍNDICE

<b>Introducción: el florecer de los cuerpos disfrazados</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 - Prostitución: entre la supervivencia y la estigmatización masculina</b>	<b>11</b>
1. La prostitución en el mundo travesti: un manifiesto biosocial	11
1.1. El cuerpo como una orquesta: el desmembramiento de la identidad en el acto de prostitución	12
1.2. La oscuridad que nos cuida: la noche como infierno protector de las travestis	14
1.3. ¿Quiénes son ‘Las malas’?	15
1.4. “Ser travesti es una fiesta, disfrútalo”	16
2. Aceptación del propio ser a través de la valoración masculina	17
2.1. La envidia de la voz: lo que el cuerpo no puede cambiar	18
2.2. El precio del cuerpo renegado	19
2.2.1. El miedo a ser queridas	20
2.2.2. El arma del capital masculino	22
2.2.3. Dominación y sumisión en el cuento “Mujer Pantalla”	23
<b>Capítulo 2 - Magia y realismo mágico: encantamientos de la identidad travesti</b>	<b>25</b>
1. ¿Animales, monstruos, o simplemente travestis?	25
1.1. Dicotomías entre lo sagrado y lo profano: rituales travestis	26
1.2. En el infierno dantesco de la Sosa Villada	27
1.3. Simbología religiosa en el cuento “La casa de la compasión”	29
2. Entre perras, lobizonas y pájaras: una reconstrucción de sus metáforas	30
2.1. Imposibilidad de la comunicación y renacimiento en la figura de María la Pájara	35
2.2. Bestialidad femenina de Natalí la lobizona: una reflexión sobre el ciclo menstrual	36
3. La magia como símbolo de resistencia y empoderamiento	38
3.1. La treta del débil: empoderamiento de los seres sumisos	39
3.2. Signos del pasado: rituales mágicos y ancestrales en el cuento “Cotita de la Encarnación”	41
3.3. Convertirse en sí mismas a través de la magia: la crisálida identitaria	44
3.4. Utopías travesti en el cuento “Seis tetas”	45

<b>Capítulo 3: Maternidades y paternidades diferentes: amor y resistencia en la comunidad travesti</b>	<b>48</b>
1. Instinto Maternal: dualidad entre madres travestis y madres biológicas	48
1.1. Maternidad travesti como acto de amor y resistencia	50
1.2. Partir el monstruo: el vínculo entre madres biológicas e hijas travestis	51
1.3. Ser madre de las malas: análisis de la figura de la Tía Encarna	54
2. En el terror mutuo entre el padre y la travesti cachorra: la paternidad en las obras de Sosa Villada	56
2.1. La barbaridad del papel de ser padre: análisis de la relación entre hija travesti y padre biológico	58
2.2. Lo masculino: analizando el tema de la higiene heteronormativa	60
2.2.1. Padres monstruosos en el cuento “No te quedes mucho rato en el guadal”	62
<b>Conclusiones</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>67</b>

## **Introducción: El florecer de los cuerpos disfrazados**

En *Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo xxi* (Gallego Cuiñas, 2021) se identifica la narrativa trans/travesti como un fenómeno de oposición a las normas de dominación que condenan y rechazan, criminalizan a las comunidades marginadas que nació a finales del siglo XX. Sin embargo, sus orígenes aparecieron mucho antes, durante el advenimiento del capitalismo comercial desde el principio del mismo siglo, que produjo narrativas que trataban sobre sujetos pobres, disidentes y excluidos, contando sus vidas a través de sus propios ojos. Según la autora misma, “tanto el pícaro (pobre) renacentista como el sujeto trans (pobre) postmoderno se legitiman – social y literariamente– a través de la enunciación –o visibilidad, (...) de una subjetividad ilegible, que termina conquistando con las armas de la literatura –y del arte– el espacio de lo público” (70). La narrativa trans/travesti argentina se ha convertido en un género literario prominente, alcanzando un gran éxito gracias a sus temas, personajes e historias disruptivas, así como temáticas típicas del mundo heterosexual y heteronormativo, asimilándolos y volviéndolas a presentar como propias. Un género literario que abarca ahora toda Latinoamérica, y que desafía y se opone a la comunidad homosexual descrita por el imaginario anglosajón, como hace Pedro Lemebel, reivindicando la figura de “la marica escandalosa, andrógina, desestabilizadora de los modelos binarios de masculinidad y femineidad y desafiante del orden policial y militar” (Palmeiro, 2019: 182). Autores de talla como Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Pablo Pérez, José Sbarra, y más tarde, Gabriela Massuh, Facundo Soto, Juan Solá, Naty Menstrual, y la misma Camila Sosa Villada, para no mencionar los numerosos trabajos académicos escritos por profesores y estudiosos como Michel Foucault, Monique Wittig, Donna Haraway, Judith Butler, Paul B. Preciado, han contribuido a la difusión mundial de este género, dando al mundo una nueva perspectiva, regalando visibilidad a estos cuerpos que siempre habían quedado en un segundo plano. Para comprender mejor el estudio propuesto, también es necesario dar una definición de los términos ‘transgénero’ y ‘travesti’, que se utilizarán a menudo en este trabajo. Empezando por la diferencia entre género y sexo, se encuentran estudios originados a finales de los años sesenta. Según la socióloga y escritora británica Ann Oakley en su obra *Sex, Gender and Society* (1972) la palabra ‘sexo’ es un término de carácter biológico y, por lo tanto, objetivo, mientras que la palabra ‘genero’ pertenece al ámbito psicológico y socio-cultural. No obstante, en ocasiones ambos términos se utilizan como sinónimos, siendo fenómenos de usos e interpretaciones ambiguas. Como descrito por el National LGBT Health Education Center, la palabra ‘transgénero’ es un adjetivo que “describe a la persona cuya identidad de género y sexo asignado al nacer no corresponden. También usado como un término general para incluir a las identidades de género fuera de lo masculino y femenino. Algunas veces abreviado como trans” (6). El término travesti, por su parte, está cargado de múltiples interpretaciones. En consecuencia, como

única condición compartida por todas las definiciones de este tema, se podría decir que los travesti son personas que utilizan ropa, maquillaje y todo lo necesario para tomar la apariencia del otro sexo (Crepault, 1997). En *Cuerpos desobedientes, Travestismo e identidad de género* (2004), Josefina Fernández propone la revisión histórica del concepto del travestismo y recoge voces y testimonios de mujeres travestis argentinas, declarando que no existe una identidad travesti fija, porque el travestismo impugna el paradigma de género binario y pone al descubierto el carácter ficcional que vincula el sexo al género (Fernandez, 2004: 40). Los ‘cuerpos desobedientes’ son cuerpos que ejercen habitualmente “un conjunto de prácticas anómalas [consideradas así por la sexología del siglo XVIII] reunidas bajo el nombre de “aberraciones sexuales” (1), dentro de las cuales es posible agrupar la homosexualidad, la intersexualidad, el hermafroditismo, el travestismo, la transexualidad, etc. De hecho, tratar el tema de la identidad travesti significa recorrer siglos de historia, de tradición, pero también de violencia, de abusos, de reivindicaciones. Una existencia signada por la expulsión, el rechazo, el exilio. Identidades marcadas por un carácter intersubjetivo, temporal e inestable, un devenir continuo. Los cuerpos travesti, en cuanto cuerpos desobedientes, en la creación de su propia identidad, se cargan de discursos y actos políticos, buscando un espacio propio donde reconocerse, y ser reconocidos. Espacios que, por ejemplo, se encuentran en el en el barrio donde se prostituyen o en la vivienda que comparten. Analizando el tema de la prostitución, resulta útil dar relieve a la obra *El prisma de la prostitución* (2000) escrita por la estudiosa estadounidense Gail Pheterson, que analiza desde un punto de vista psicológico todos los aspectos que caracterizan el mundo de la prostitución, y arroja luz sobre la intencionada estereotipación sufrida por las trabajadoras sexuales. En concreto, subraya el estigma que pesa sobre las prostitutas, estableciendo una distinción conceptual entre lo que ella denomina como ‘deshonra femenina’ e ‘innobleza masculina’, por lo tanto, las diferentes consideraciones que toman los hombres y las mujeres cuando se vinculan al acto de la prostitución. Según la autora, la prostitución funciona como un prisma, porque desvía la atención, desarticula el entendimiento y distorsiona la realidad que vivimos. En particular, aparece interesante conectar este trabajo y sus interpretaciones con el mundo queer y, en particular modo, con el escenario travesti, en el que la prostitución resulta ser un aspecto recurrente a menudo vinculado a lo colectivo. De hecho, numerosos estudios han concluido que la prostitución es la principal fuente de ingresos de la comunidad transexual, así como una fuente de experiencias placenteras y reafirmantes, que permiten desarrollar un sentimiento de valía personal, confianza, autoestima. No obstante, la prostitución de ningún modo sólo aporta beneficios: Péter Szil en *Los hombres, la pornografía y la prostitución* (2004), reconoce plenamente que este trabajo contribuye a convertir a las mujeres en objeto sexuales, permitiendo llevar la dominación masculina sobre las mujeres y sus cuerpos, que se convierten en el objeto que permite el uso del servicio pagado por el hombre. En el

caso travesti, la situación se complica aún más, llevando la dicotomía prostituta-cliente a niveles aún más extremos y de codependencia. Además, no es posible tratar de literatura latinoamericana argentina sin mencionar el realismo mágico, que ha caracterizado el panorama literario contemporáneo, y que también se ha convertido en un tema constante en las obras de Sosa Villada, con el objetivo de definir plenamente la identidad travesti. En 1925, el alemán Franz Roh empleó por primera vez la expresión realismo mágico para calificar la pintura postexpresionista europea, y hoy este término se asocia casi exclusivamente a la literatura latinoamericana, narrativas poderosas que nacen en cuanto reacción a los estereotipos viciados dictados por el patrón europeo, revelando la preocupación por constatar una nueva actitud del narrador ante lo real. En ese momento no se pensaba en los mecanismos de construcción de otro verosímil. La crítica no iba más allá del “modo de ver” la realidad. Y ese modo extraño, complejo, muchas veces esotérico y lúcido era identificado genéricamente con la magia (Chiampí, 1983: 22). Algunos de los autores clave de este género literario son, desde luego: Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Jorge Amadon, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Uslar Pietri, para no mencionar autores de la escena más contemporánea como Mariana Enríquez, Silvina Ocampo, Laura Esquivel. A partir de aquí, se procede al surgimiento de un género aún más complejo, que surge de la mezcla de la literatura de realismo mágico, para complementarse con la ficción queer y travesti, que encontramos en las obras de autoras como Sosa Villada, Nathy Menstrual, Claudia Hernández, y muchas otras. Estas autoras muestran nuevas actitudes ante el género literario perseguido por sus precursores. Un realismo mágico queer, que pone en juego, por un lado, la tradición latinoamericana, el folklore propio de cada país, y por otro, que expresa plenamente lo que significa ser un corpus travesti a través del uso de la magia, del encantamiento, elementos que no se pueden explicar con palabras, que forman parte del ‘otro mundo’, o simplemente del mundo del ‘otro’. En este estudio, también se intentará identificar conexiones particulares con la esfera religiosa cristiana, encontrando posibles vínculos entre la dimensión mágica y las creencias religiosas, los rituales propios del contexto sagrado, que chocan con el mundo subalterno, el mundo queer. Un enfrentamiento enmarcado en la dicotomía entre lo sagrado y lo profano, que desafía continuamente los dogmas y las creencias cristianas.

Lo que caracteriza el realismo mágico travesti llevado a escena por Sosa Villada, es la presencia constante de figuras humanas híbridas, capaces de transformarse en figuras animales, creando un mundo donde humanos, criaturas híbridas y animales coexisten pacíficamente, respetando mutuamente su propia existencia. Las transformaciones suceden, no son imposibles, forman parte de la identidad de cada uno de los cuerpos travestis. De facto, el uso de figuras animales en la literatura ha sido objeto de debate para muchos estudiosos, cuyo principal objetivo es identificar los diferentes

significados metafóricos derivados de cada especie representada. Lo que el hombre no puede demostrar, el animal puede lograrlo, con su bestialidad, irracionalidad. Gabriel Giorgi, en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014) examina oposición ontológica y binarista entre humano y animal, que fue debate de muchos sueños civilizatorios del humanismo, y que en el contexto latinoamericano se encarnó en la dicotomía entre civilización y barbarie. En el contexto contemporáneo y posthumano, fue reemplazada por el juego biopolítico entre persona y no-persona, y en este caso, humanos y sujetos híbridos, tal vez animales. La reconstrucción de la dicotomía entre humano y animal sirve de argumento clave para definir la creación de una sociedad, que se construye a partir de las economías del poder soberano. Una inestabilidad política, que refleja las masas sociales que deben ser nacionalizadas, cuerpos reducidos a sus mínimos, que tocan los límites del humano, y vuelven al animal, a una vida primitiva. Los cuerpos que no siguen los patrones heteronormativos instituidos por la sociedad son cuerpos automáticamente rechazados, condenados a una vida animal. La escritura de Sosa Villada permite descubrir un mundo hecho por cuerpos disidentes, mágicos, animales, así como figuras parentales, madres y padres biológicos y adoptivos, que asumen roles y significados distintos. Emergen figuras maternas monstruosas, cuyo cuerpo es un umbral que se transforma en límite de lo dado, un cuerpo diferente, excedente, que escapa a las reglas de la naturaleza. La relación entre cuerpo monstruoso y maternidad se remonta a la antigüedad: en *De Generatione Animalium* (IV a.C.) Aristóteles consideraba el cuerpo femenino embarazado como forma de deformidad. Durante la Edad Media, embarazo y alumbramiento hacían parte del repertorio de representaciones de cuerpos grotescos, de hecho, “en lo grotesco, la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad” (Bajtín, 1994: 275). Resultará interesante, por lo tanto, introducir también el discurso sobre el instinto maternal, en relación con la monstruosidad de la madre, víctima de un cuerpo en constante transformación, que sobrepasa y supera los límites establecidos. Numerosos estudiosos han abordado el tema del instinto maternal, tratando de comprender sus orígenes, su verdadera índole. La mayoría de ellos, coinciden en la naturaleza ficticia, no vinculándolo sólo a la mujer, sino abriendo también la posibilidad de que pueda incluir, por tanto, a otros cuerpos como los travestis. La eclosión del instinto maternal tuvo como padre a J. J. Rousseau, que durante los siglos XVIII y XIX teorizó el concepto de familia moderna fundada en el amor maternal, dando a la luz obras como *Emilio o de la educación* (1762). Teorías apoyadas por Freud a finales del siglo XIX: según el padre de la psicoanálisis, la única alternativa que tenían las mujeres para superar la inferioridad respecto a los varones era a través del hecho de ser madres y criar sus propios hijos. Teóricos y estudiosos más contemporáneos como Beauvoir, Saletti y Badinter han desmentido estas tesis, proponiendo el instinto maternal como construcción social y cultural, un engaño que atrapa la identidad femenina. Por otro lado, emergen también las figuras de los padres,



permitiendo analizar la compleja relación que existe entre padre e hijo. Surgen temas como la heteronormatividad, la masculinidad tóxica, el poder patriarcal que los padres ejercen sobre sus familias, y en particular modo sobre sus hijos. Según el profesor Guillermo Nuñez Noriega<sup>1</sup>, los estudios de género de los hombres y sus masculinidades se han consolidado entre los estudiosos contemporáneos, investigando sobre la perspectiva de la construcción simbólica de la masculinidad y sus propias identidades, a través de los sistemas de significación del género. Sobre esta base, conviene pues subrayar que la creación de una identidad masculina y su desarrollo están fuertemente ligados al hecho de convertirse en padres, ejerciendo las mismas presiones y dinámicas de poder también sobre los hijos. El vínculo no es solamente biológico, sino debe ser transformado en paternidad a través del reconocimiento de la relación, que en el caso de los padres, que no atraviesan la gestación, se hace aún más difícil (Torres Velázquez, 2004: 47-58). Se observa, por tanto, el desarrollo de un orden familiar patriarcal, en el que el padre mantiene relaciones rígidas con sus hijos, en las que no intervienen las instancias afectivas. Los estudios queer también se han interesado en la relación paternal existente entre padre e hijxs transgéneros, tratando de investigar las características de estas familias y las relaciones entre las dos figuras. Entre estas investigaciones, resalta el círculo virtuoso que se desencadena a través del reconocimiento y aceptación de la diversidad de género de hijos e hijas, que pasa por diferentes fases (negación, enfado, tristeza, miedos, culpabilidad). El conflicto mayor se genera a partir de la imagen del 'hijo deseado', un conjunto de expectativas, a menudo ligadas a estereotipos culturales, que el padre espera para su hijo, sin posibilidad de cambiar su opinión al respecto (Fiorito, Bonet de Luna, 2020: 121-132). En el caso del mundo narrativo de Sosa Villada, es necesario destacar el peso del contexto histórico y del país en esta relación, que contribuyeron fuertemente a la creación de una vinculación violenta y limitante, que genera un trauma permanente en el proceso de creación de la identidad de la mujer travesti.

---

<sup>1</sup> Nuñez Noriega, G. (2008). *Los "hombres" en los estudios de género de los "hombres": un reto desde los estudios queer*. En J. Ramírez Rodríguez y G. Uribe Vázquez (Coords.), *Masculinidades, el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*. México: Plaza y Valdés.



## Capítulo 1 - Prostitución: entre la supervivencia y la estigmatización masculina

### 1. La prostitución en el mundo travesti: un manifiesto biosocial

En el libro *Decimos, Hacemos, Somos: discursos, identidades de género y sexualidades* de Gabriela Castellanos (2010), se establece una relación fundamental en la reconstrucción de nuestra identidad a través del uso del lenguaje en la interacción social. La misma autora reconoce que en el desarrollo del proceso identitario, la identidad individual se convierte en identidad colectiva en el exacto momento en el que se instaura una lógica narrativa incoherente o contradictoria, yendo tan lejos como una mera generalización de las peculiaridades individuales. El género se convierte en un significante de poder, un sistema simbólico, que resalta diferencias de control y de poder entre dos sujetos, involucrando una resistencia que se origina a partir de estas disparidades. En este sentido, es el cuerpo lo que puede ser descrito como la objetivación del género, la prueba irrefutable de la existencia de esta sólida relación entre la tricotomía entre género, cuerpo e identidad. El discurso sobre el acto de la prostitución en el mundo travesti es un tema bastante antiguo, rico en estereotipos y prejuicios que durante mucho tiempo han condenado a la comunidad transexual, estableciendo un vínculo inquebrantable sobre todo en la relación transexual-prostitución. Ser una mujer travesti, significaba también ser ‘puta’, una ‘mujer de la calle’, no había otras posibilidades. La antropóloga Josefina Fernández plantea que, para las travestis, la prostitución es el único espacio ‘permitido’ para actuar el género elegido, y por lo tanto “el escenario prostibular tendrá una participación importante en la construcción de la identidad travesti” (2004: 91). De esta forma, el cuerpo travesti se convierte en un lugar de transgresión, en el que todo es posible, donde dicta el deseo y la más oscura pasión heterosexual masculina, pero al mismo tiempo, este cuerpo ejerce el acto de la prostitución para remarcar su pertenencia al género femenino. Las travestis con sus cuerpos fuera de los patrones dictados por la sociedad, desafían esta jerarquía de género donde se impone una división sexual bien definida. Cuerpos excedentes, modificados, maquillados, cuerpos que no encontraban otro uso que ser profanados por la calle. La relación entre transexualidad y prostitución se refleja sobre el conflicto constante de ser travesti, una identidad que parece ser una condena a no ser deseadas auténticamente por nadie, y su supervivencia explota al deseo prohibido de toda una sociedad:

Somos necesarias en el deseo, en el deseo prohibido de los habitantes de la tierra por nosotras. Debe estar prohibido como un castigo eterno, por decidir no cumplir con el mandato. Para castigarnos, dicen: no las desearán. Pero no podría funcionar la vida sin nosotras ahí, por fuera de todo. Se derrumbaría la economía, la existencia salvaje devoraría todas las normas si las putas no dieran su amor carnal. Sin las prostitutas, este mundo se hundiría en la negritud del universo (Sosa Villada, 2019: 76).

Hablar de “manifiesto biosocial” en el proceso del reconocimiento y reafirmación de la identidad travesti produce los resultados de una larga lucha por reconocerse a sí mismas, reconocer a sus cuerpos, y expresar sus identidades a través de un proceso natural, el del sexo, tan martirizado como tal por su cruda realidad. Las mujeres travesti asimilaron todos los prejuicios, todos los abusos, para luego convertirlos en su propio manifiesto, su propia reivindicación comunitaria. La individualidad está borrada, no hay nombre que las diferencie, sólo apodos que reciben en cuanto colectivo. Una protesta continua, en el que la voz de Camila Sosa Villada no ha hecho más que añadir una pieza más en el discurso social, construyendo travesti fuertes y reivindicativas que se visten con los insultos que les dirigen, y exhibiéndolos como ropas brillantes en las oscuras calles de Córdoba, con orgullo y placer:

A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: Putos. Somos los manija, los sobabultos, los chupavergas, los bombacha con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los Osvaldo como mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos (Sosa Villada, 2019: 79).

De hecho, en el proceso de la confirmación de la identidad travesti, el acto de la prostitución ocupa un lugar central: por un lado, se presenta como la única vía de subsistencia para poder sobrevivir, conectándose a las precarias condiciones de vida de muchas mujeres transexuales que viven en contextos pobres y desfavorecidos, marginadas por la sociedad, y por otro lado, suele ser ejercida desde la adolescencia y la juventud, edad en el que toma gran preponderancia el proceso de construcción de la subjetividad. El Parque Sarmiento de *Las malas* (2019) recoge todos estos elementos, todas estas simbologías se conocen y se mezclan entre sí, dando lugar al punto de encuentro perfecto para travesti y sus clientes. La calle se transforma en el espacio en el que las travestis encuentran un sitio donde vivir su propia identidad, y la prostitución, sólo es un elemento que posibilita llevar a cabo la transformación corporal y estética desde la juventud.

### **1.1 El cuerpo como una orquesta: el desmembramiento de la identidad en el acto de prostitución**

El uso del cuerpo en el acto de la prostitución pone en relieve diferentes cuestiones de gran importancia. Como se mencionó anteriormente, el cuerpo es la expresión del género, que en una sociedad heteronormativa sólo puede tener dos acepciones, masculino o femenino. En el discurso de los estudios queer y transgéneros, la discusión nos permite ir más allá de estos rígidos esquemas. En el cuento “La noche no permitirá que amanezca” de la obra *Soy una tonta por quererte* (2022) de Camila Sosa Villada, la narradora se define como una orquesta, mientras que entretiene a varios

hombres en su cama, consiguiendo satisfacerlos a todos al mismo tiempo. Un sólo cuerpo, complaciendo a muchos otros, en una dinámica de poder que rompe las ideas que en el acto de la prostitución sólo hay dos niveles de dominación. Al mismo tiempo, es notable una implicación más disruptiva, que ve al cuerpo como un conjunto de diferentes piezas, un desmembramiento físico e identitario, que deconstruye el cuerpo travesti en frente del otro cuerpo masculino:

Me multiplico, ya no tengo manos, tengo tentáculos, mil bocas, soy todas las prostitutas en una misma cama.[...] Soy la prostituta orquesta (Sosa Villada, 2022: 58).

Por tanto, en este acto no hay sólo dos cuerpos en una relación de dar y recibir, sino un cuerpo masculino, que se define como heterosexual, frente a mil de partes del mismo cuerpo travesti, en una explotación identitaria de lo que originariamente pertenecía al mismo cuerpo. En este sentido, es importante tratar también de la distinción entre el cuerpo y la mente en el acto de la prostitución. Según el filósofo David Hume<sup>2</sup>, la persona se puede considerar como un compuesto casi perfecto de cuerpo y mente, y en esta dicotomía existe una interdependencia mutua de tipo casual. Los estudios sobre la alineación entre cuerpo y mente en las personas transgénero han subrayado una discrepancia efectiva entre lo que la mente desea y percibe con respecto a la persona misma, y lo que el cuerpo realmente expone a través de su forma. Esta diferencia puede reducirse siguiendo un tratamiento hormonal adecuado, ruta que para las travesti de la Villada es desgraciadamente inaccesible económicamente. Por lo tanto, entra en juego el papel de la prostitución, que permite a la mente y al cuerpo travesti la posibilidad de vivir una experiencia de alineación y acuerdo, ya que ambos pueden experimentar el acto sintiendo y comportándose igual que lo haría una mujer cisgénero. Una orquesta, es el símbolo de una perfecta armonía que tiene un doble sentido: por un lado, el sentido de reivindicación identitaria de un cuerpo travesti que sabe satisfacer más cuerpos masculinos heterosexuales en el mismo acto sexual, y por otro lado, la posibilidad de una perfecta armonía orquestal entre cuerpo y mente, un momento de paz en su eterna lucha contra la disforia de género. De hecho, la misma autora y protagonista aprende a su manera a explotar el deseo de sus clientes, y amoldarlo al propio:

Soy joven, sé contar historias y mentir, les hablo cuando cojo, les cuento historias pornográficas. Me subo encima de ellos, los cabalgo y les cuento que siendo muy muy niña un señor mayor se sentó en su falda y me hizo jugar a la amazona y el corcel. No hay nada que les retuerza más el morbo que fantasear con niñas abusadas. Explotan dentro de mí, que soy casi una niña, no he cumplido todavía la mayoría de edad (Sosa Villada, 2019: 77).

---

<sup>2</sup> Pitson, *Hume's Philosophy of the Self*, Londres y Nueva York: Routledge, 2002.

## 1.2 La oscuridad que nos cuida: la noche como infierno protector de las travestis

Otro elemento significativo para la identidad travesti es la presencia constante de la noche, que con su negrura se convierte en el *locus amoenus* para los personajes de Sosa Villada. Describidas por la autora como noches frías, en las que los cuerpos disfrazados y maquillados congelaban, un frío que a pesar de todo no era suficiente para detener la caravana de travestis, especialmente cuando tenían grandes cantidades de alcohol y cocaína dentro de sus cuerpos. De hecho, la vida de los personajes de Sosa Villada se desarrolla preponderantemente en la penumbra. Ellos viven y trabajan sumergidos en la noche argentina:

La noche era más dañina que cualquier otra cosa en ese entonces. Vivir de noche envejece, entristece.

La noche es la puerta abierta al mundo donde todo es posible. Hay cosas que no pueden ocurrir a la luz del día. (Sosa Villada, 2019: 69).

El valor simbólico de la noche posee diferentes interpretaciones. En primer lugar, la nocturnidad se puede entender de manera superficial como el espacio temporal entre la puesta y la salida del sol, marcado por la prostitución y la vida nocturna desregulada, en el que las travestis salen por las calles, encuentran sus clientes, cobran el dinero suficiente para vivir otro día, pero no lo suficiente como para impedirles volver la noche siguiente. Por otro lado, la noche se carga también de otro significado, lo de una figura maternal y protectora de las travestis. Lo que no se puede ver, no se puede agredir. La tenebrosidad cuida de sus cuerpos, protegiéndolas de la luz solar, que las pondría demasiado en peligro. Por la noche, la gente decente suele dormir. Sólo los monstruos, los cuerpos disfrazados, los animales, se enfrentan a la oscuridad saliendo por las calles, cumpliendo todos los deseos más oscuros de sus clientes. La visibilidad nocturna y desvergonzada de las travestis se opone a su necesidad de pasar inadvertidas, casi transparentes, durante el día. No obstante, al igual que una madre, la noche no sólo protege, sino que muestra también su lado contradictorio, una oscuridad espesa, en la que habitan los fantasmas, la vulnerabilidad, la falta y la carencia que acechan la existencia. El desollamiento travesti, que se vive y se comparte grupalmente, marcado por los vaivenes de los personajes, algunas que encuentran una salida mejor a la muerte, otras que han encontrado en la muerte, su destino. Un cuerpo que no puede vivir a la luz del sol es un cuerpo que carece de fuerza vital, un cuerpo rechazado y, en su mayor parte, repudiado por la sociedad.

### 1.3 ¿Quiénes son las malas?

Las protagonistas por excelencia de la obra son las travestis de la Manada, una comunidad cuya organización parece a la de una familia, ya que se presenta a la Tía Encarna como la más anciana y la matriarca del clan, y el Brillo de los ojos como su hijo adoptivo. La protagonista y el resto de las travestis son mencionadas como ‘sus hijas putativas’ (Sosa Villada, 2019: 24) y trabajan todas como prostitutas en el Parque Sarmiento de Córdoba, Argentina. Un espectáculo de monstruos, una alegoría en estética en clave barroca, o simplemente un grupo de mujeres transexuales que se prostituyen por la noche en un parque en el centro de la ciudad. Seres extraños, que desafían las regulaciones biopolíticas y heteronormativas, creando su propio territorio, su propia existencia. La autora construye un variado grupo de travestis, cada una con sus propias características individuales, su propia identidad, cada una con su propio pasado a sus espaldas. Una comunidad, podría decirse, en la que persiste un sentimiento de hermandad, ayuda y apoyo mutuos. Estas “hermanas”, unidas por elecciones y un destino comunes, se refugian durante el día en la casa de la más vieja entre ellas, la Tía Encarna, un hogar en el que pueden encontrar protección y afecto, que se contrapone al Parque Sarmiento con su oscuridad envolvente y su cruda realidad en cuanto lugar de trabajo y violencia. Las travestis están unidas por una “complicidad de huérfanas” (Sosa Villada, 2019: 24), tras el abandono y el rechazo de sus familias de origen, y la exposición de sus cuerpos vulnerables a la violencia y a la muerte:

Una manada tan complicada como la nuestra, formada por chicas de la calle, huidas de hogares que sólo podían soportarse si nos desensibilizábamos hasta el punto de no ser, sencillamente” (Sosa Villada, 2019: 64).

El proceso de convertirse en una de ‘las malas’ tiene lugar a través de un ‘bautismo travesti’, y esto puede ser observado en el episodio que abre la novela, en el cual la protagonista Camila conoce al grupo de travestis que trabajan en aquel parque de Córdoba, y ellas mismas la adoptan, convirtiéndose luego en su nueva familia. Un proceso que se encarga de un valor religioso, un ritual colectivo iniciático que convierte un simple cuerpo disfrazado en una orgullosa prostituta travesti, que desfilará por las calles de Córdoba, exhibiendo su cuerpo a la noche. En el mundo narrativo de Sosa Villada, devenir una de las hermanas travesti, no sólo es intervenir la materialidad corporal a través de procesos físicos, sino asumir descaradamente y con rabia el estigma que la sociedad arroja sobre sus cuerpos, por su carácter ambiguo. Ellas son peligrosas, enfermas, anormales, putas, y no intentan cambiar su destino, sino utilizarlo como arma para desafiar el juicio de los que viven a la luz del sol.

#### **1.4 “Ser travesti es una fiesta, disfrútalo”**

En las obras *Las malas* (2019) y *Soy una tonta por quererte* (2022), las perspectivas y los puntos de vista varían, con cambios de voz y tiempo que sugieren al lector que se trata de una historia de diferentes individualidades, una narraciones poéticas de una realidad crítica y difícil, es decir, la vida de prostitutas travestis. Esta exposición no quiere ser solamente una dura crítica a sus condiciones de vida, su constante rechazo hecho por la misma sociedad cuyo hombres encuentran consuelo en sus brazos por la noche, sino también un himno a la identidad travesti, a todo lo bueno de sus propias vidas. Una felicidad difícil de encontrar en una vida caracterizada sobre todo por violencia y abusos, consumo de alcohol y drogas. No obstante, las travestis en la obra de Camila Sosa Villada nunca pierden la esperanza:

«Ser travesti es una fiesta, mi amor, mirá a todas las que nos miran», y señalaba a las chicas espantadas que nos miraban desde las otras mesas como si fuéramos extraterrestres. «Ya quisieran dar lo que nosotras damos, mi vida. Porque nosotras damos amor» (Sosa Villada, 2019: 154).

Este elemento de pura alegría en el definir la propia identidad es típico de la escritura trans, que goza de una reciente pero ya rica tradición que construye realidades que dan cuenta de nuevas formas de resistencia, legitimación, no solo para testimoniar, sino también para crear y experimentar a través de la escritura. Un estilo jovial, excesivo y a veces melancólico en torno a personajes travestis que destruyen toda las convenciones sexuales y narrativas a su paso. De vocación nocturna y marginal, con sus excesos fuera de lugar que nacen para provocar, desafiar, dar voz a sus cuerpos. Porque, de hecho, ser diferentes es una fiesta continua en constante cambio.

#### **2. Aceptación del propio ser a través de la valoración masculina**

Otro elemento de fundamental importancia para la creación de la identidad travesti se puede designar a través la relación entre prostituta travesti y cliente, cuya figura suele definirse como la de un hombre heterosexual cisgénero. El proceso de reconocimiento de la propia identidad empieza con el acto de vestirse con ropas femeninas y maquillarse, denominado como un ‘ritual’ dentro de la narración. Acciones repetitivas, meticulosas y detalladas, conformes a la importancia del proceso. Luego, hay otro avance en este ritual de identificación del propio ser, que implica un nivel más íntimo con el sexo opuesto, el cliente. En el mundo de la prostitución suelen destacarse dos roles principales: el rol del activo y el rol del pasivo. No es una correlación de fácil clasificación, en cuanto estos dos papeles pueden intercambiarse entre los dos sujetos. En su descripción más teórica, el rol del activo pertenece al cliente, el hombre masculino, heterosexual y cisgénero, que ejerce su poder sobre el cuerpo más



débil, por el que pagó. El rol del pasivo compete a la prostituta travesti, el sujeto frágil, que se vendió al otro por dinero. Estos dos papeles suelen repetirse como un esquema, por sus características y sus aplicaciones prácticas. Sin embargo, es evidente cómo el tratamiento recibido por los hombres, tal vez violentos y brutales, raramente cuidadosos y delicados, servía a la prostituta travesti como una reivindicación de su propia identidad en cuanto mujer, ser femenino, que dispone de un cuerpo mujeril, exactamente como todas las demás mujeres cisgénero:

A pesar del cansancio infinito, ese tener miedo todo el tiempo que sentía desde la infancia, yo asumí con él mi papel de esclava, mi papel de objeto. Acaté esa forma de existencia a pesar del cansancio, a pesar del miedo. Por la sola razón de que había una recompensa en su cuerpo, sobre todo de su cuerpo dentro de mi cuerpo, la constatación de su deseo de mí, de mi femineidad. (Sosa Villada, 2019: 139)

La protagonista trata de una recompensa, que no puede obtener de alguna manera de sus hermanas travesti o incluso de su familia biológica. Una gratificación que vale más de cualquier otra cosa, porque en pronunciarla es un hombre heterosexual, que suele tener relaciones sexuales con mujeres. Gratificación que no siempre resulta positiva:

Pero nunca he sido una preciosidad ni mucho menos. Y los hombres se encargaban de hacérmelo saber (Sosa Villada, 2022: 68).

Otra simbología importante que se destaca a lo largo del texto sobre la confirmación de una feminidad travesti, y que confirma esta teoría de la reivindicación identitaria travesti a través de la apreciación masculina, se puede observar en el momento en el que Camila describe su primer encuentro sexual con dos policías y un civil, y su consecuente pérdida de la virginidad:

Yo pensé en todas mis compañeras de secundaria, locas de curiosidad por la primera vez, las muchachas que iban con sus secretos por los patios del colegio, secreteándose lo maravilloso que era hacer el amor por primera vez con alguien que te ama. Incluso mis compañeros hablaban de un dolor mágico que tenían las chicas, un dolor sagrado que era el dolor de la primera vez. Y ahí estaba yo, en medio de la noche, adentro de un patrullero, a punto de saber qué clase de dolor sagrado significaba perder la virginidad (Sosa Villada, 2019: 75),

Cuando me enamoro de mis compañeritos de escuela, rezo para que me vean como una nena. Cuando comienzo a florecer, rezo para que las tetas me crezcan durante la noche, para que mis padres me perdonen, para que me nazca una vagina entre las piernas. Pero no. Entre las piernas tengo un cuchillo (Sosa Villada, 2019: 97).

Es destacable una comparación entre ella misma y sus compañeras. No obstante las evidentes diferencias entre su experiencia violenta y de abuso, y la de sus pares, la protagonista pone más en relieve el simbolismo del episodio. Había perdido su virginidad, y sólo desde aquel momento podía ser una mujer como cualquier otra, siguiendo las mismas etapas de formación sexual y corporal. Deseaba el órgano genital femenino, como símbolo de su renacimiento, su florecimiento.

## **2.1 La envidia de la voz: lo que el cuerpo no puede cambiar**

Yo no era una travesti de la vieja escuela, no ostentaba tetas monumentales ni un rostro corregido por cirugías. No: yo era una travesti pueblerina a la que le tocó en suerte nacer en un cuerpo menudo, con unos piecitos que no alcanzaban a llenar un zapato talla 37 y una voz absolutamente femenina. «La voz», me decían las travestis «Lo que te envidio es la voz» (Sosa Villada, 2019: 138).

En muchos casos, la identidad femenina travesti grita en un cuerpo que nace con genitales masculinos y rasgos típicos de la masculinidad, y que sin el tratamiento hormonal adecuado, son imposibles de borrar. Las hermanas de la Manada, y de la misma forma otros personajes como Maria y Ava en el cuento “Soy una tonta por quererte” parte de la homónima obra de Sosa Villada, son travestis que pertenecen a la vieja escuela: cuerpos modificados por numerosas cirugías, pechos y bocas rellenos de aceite de avión. Pertenecientes a una clase social pobre y desfavorecida, ciertamente nunca tuvieron dinero para permitirse tratamientos más caros, recurriendo a métodos callejeros, exponiendo a sus cuerpos a numerosas enfermedades e infecciones. Lohana Berkins<sup>3</sup>, activista travesti argentina, señala que existe “una atadura constante de nuestra identidad al sexo y a la homosexualidad” porque ha observado que la identidad travesti suele reducirse, simplemente, al sexo, al género y a la genitalidad. Establece también la existencia de una ‘estética travesti’, que se traduce en la exigencia, una vez que se ha renunciado al género masculino, de encarnar perfectamente la imagen femenina, de la manera más exuberante posible. “Hay una exigencia que pasa por una puesta en escena remarcada, reforzada; cuanto más grande tengamos las tetas, la boca o la cola, mejor, puesto que esa femineidad, en nosotras, tiene que quedar completamente evidente” (Berkins, 2004). Esto puede poner un límite entre los dos géneros dictados por la sociedad heteronormativa, que suele fijarse en la existencia de sólo y únicamente el lado masculino/femenino, y evitar la ambigüedad representando inequívocamente el género deseado a través de los cuerpos, atributos y actitudes.

---

<sup>3</sup> Berkins, Eternamente atrapadas por el sexo. In J. Fernández, P. Viturro, & M. D'uva (Eds.) *Cuerpos Ineludibles: Un Diálogo a Partir de las Sexualidades en América Latina* (2004), p. 127-137, Aji de Pollo, Buenos Aires.

En el caso de la misma autora, en sus obras ella se describe como una travesti cuyo don fue lo de tener un cuerpo menudo y una voz femenina desde pequeña, características que causaron mucha envidia entre las demás travestis. Al contrario que ellas, Camila no tuvo que hacer muchos esfuerzos para parecer “más mujer”. Al mismo tiempo, sin embargo, muchos clientes no la buscan, porque no encuentran en ella el exceso, el cuerpo modificado, las curvas que tanto desean encontrar en su imagen estereotipada de una prostituta transexual. La imposibilidad de modificar sus cuerpos, configurando así la propia identidad femenina y dándola a conocer al mundo se convierte en otro obstáculo más en el reconocimiento y la valoración del propio ser. Un sujeto sin forma, que se esfuerza intentando dar prueba de su feminidad, a través de artificios y modificaciones externas, y que sufre un rechazo constante por su cuerpo biológico, por lo que la naturaleza le ha dado:

Miraba mi entrepierna y pensaba: te odio, te odio tanto, toda mi tristeza es por tu culpa. (Sosa Villada, 2022: 69).

## **2.2 El precio del cuerpo renegado**

El cuerpo es un instrumento físico con el que el ser humano se manifiesta, sin embargo, el abordaje filosófico sobre el concepto de “cuerpo” no se presenta como una tarea fácil de resolver, sobre todo en el caso de los estudios queer y transgéneros. Según la filósofa Judith Butler en *Frames of war. When is life grievable* (2010), la ontología del cuerpo está dada por la organización social. Es decir, un cuerpo no tiene un valor en sí mismo, sino que éste está dado por ciertas normas construidas históricamente. Tan el movimiento feminista como las políticas queer han denunciado que no todos los cuerpos tienen el mismo valor social. Simplemente, hay que pensar qué tipo de cuerpos son más valorados que otros. Esta diferenciación engendra violencia, y por ende, vulnerabilidad y rechazo, y estos cuerpos están expuestos a distintas fuerzas sociales y políticas. La misma Butler ha realizado a lo largo de sus estudios una indagación genealógica sobre el modo en el que se han producido los marcos de inteligibilidad que delimitan el valor de los cuerpos y de los sujetos, analizando los numerosos prejuicios y rígidos esquemas que caracterizan los cuerpos de los varones y de las mujeres. El primero, ha sido entendido como vigoroso, intelectualmente superior, macizo. Por otra parte, el valor del cuerpo femenino ha sido asociado principalmente a la reproducción de la vida y el cuidado de la propia familia. En este marco, lo que preocupa principalmente la filosofía feminista y queer es por qué ciertos cuerpos importan más que otro, una cuestión no solamente de orden ético y político, sino también una cuestión epistemológica. Este asunto se complica aún más cuando se analizan los cuerpos travestis, cuerpos que han superado estas barreras y no encajan en patrones binarios de lo masculino y lo femenino. Cuerpos repudiados, a veces despreciados por quienes les pertenecen.

Cuerpos que a menudo carecen de valor por falta de visibilidad, de consideración, si no por parte de las travestis mismas, las dueñas de sus propios cuerpos:

Esas travestis que la vieron tan tiernita y vulnerable, que la adoptaron esa misma noche. Con ellas, dice Camila, «aprendí cuánto valía mi cuerpo y cuál era el precio que debía ponerle. Con ellas aprendí a defenderme y a mirar dos veces a una persona antes de emitir un juicio. Yo no estaría acá, hoy, si ellas no me hubieran defendido de policías y clientes de mierda. Estaría en una zanja, seguramente». (Sosa Villada, 2019: 12).

### **2.2.1 El miedo a ser queridas**

En la dicotomía prostituta travesti y cliente, un tema muy significativo es lo de la dependencia emocional, que conlleva numerosos subtemas tales como la expresión afectiva, la sensación de inseguridad, miedo a la soledad, y miedo a ser queridas y tener relaciones románticas con personas que no sean parte del grupo de la ronda habitual de los clientes. Según el psicólogo Jorge Castelló (2005), la dependencia emocional consiste en la necesidad extrema de orden afectiva que una persona siente hacia su pareja, a lo largo de sus diferentes relaciones. Se presenta muy frecuentemente en parejas románticas, sino también en otros tipos de relaciones, como la de prostituta, en este caso travesti, y cliente. El desarrollo se puede interpretar como la consecuencia de la vivencia continua de estrés y aislamiento social. Esta dependencia de tipo afectivo hacia el cliente puede conllevar también a una negación total de una vida sentimental propia. Una imposibilidad en tener una pareja estable, que a su vez no forma parte de los propios clientes. No obstante, encontramos múltiples ejemplos de parejas románticas a lo largo de *Las malas* (2019). Un ejemplo puede ser lo de la tía Encarna y el hombre sin cabeza, un refugiado de guerras libradas en África, amor descrito en la obra como un ‘romance tranquilo y duradero’:

Los Hombres Sin Cabeza llegaron con su novedosa dulzura y decepcionaron tiernamente a las mujeres que los esperaban con las piernas abiertas y el sexo en flor, porque ellos prefirieron a las travestis de la región. Nosotras no sabíamos por qué nos habían elegido, pero hubo muchas que se casaron y envejecieron junto a sus amados decapitados. Ellos dejaban en claro que se enamoraban de nosotras porque a nuestro lado era más fácil compartir el trauma, dejarlo trepar por las paredes o recluirlo cuando hacía falta. (Sosa Villada, 2019: 38).

Se destaca también otro asunto importante: los hombres sin cabezas eligen a las mujeres travesti porque de alguna manera podían entender lo que significaba vivir un trauma, e incluso compartir esta experiencia con ellos. Otra relación romántica que aparece en el texto es la de la travesti Sandra y su

novio, un dealer de Bella Vista llamado El Pacú, considerado responsable por su muerte y por su implicación en el tráfico de drogas:

Lo cierto es que El Pacú fue metiéndola de a poco en el narcotráfico, a Sandra y a otras incautas como ella, y al poco tiempo la zona roja se había puesto así de jovencitas que vendían hasta lo que no tenían con tal de satisfacerlo. Sandra se había cansado un poco de todo eso y empezó a trabajar a desgano y le colaron unos billetes falsos. Para castigarla, El Pacú le había pateado la boca del estómago hasta que unas que andábamos por ahí intervinimos. (Sosa Villada, 2019: 207).

Igual que la relación entre la Tía Encarna y el hombre sin cabeza, donde el motivo principal de su unión es el solo hecho de poder compartir un trauma que de otro modo no entenderían las mujeres cisgénero, el amor entre Sandra y su novio es un amor de conveniencia, entre una prostituta travesti convencidas de que no merece nada mejor, y un hombre implicados en el tráfico de drogas que simplemente necesita una cómplice. Es evidente, por tanto, que las diferentes relaciones descritas a lo largo de la obra comparten características comunes entre ellas, destacando por el lado de la prostituta travesti, la necesidad de ser querida y el miedo a dejarse querer, y por el lado del susodicho novio, una necesidad que nace de la conveniencia al tener una mujer travesti a su propio lado.

### **2.2.2 El arma del capital masculino**

Muchos expertos y teóricos de los estudios queer utilizan el término masculinidades, en vez de masculinidad, porque no existe un solo tipo de masculinidad, sino varias tipologías y definiciones que se han desarrollado a través del tiempo y del espacio, en relación con otras opresiones y discriminaciones (Brittan, 1989). Un varón tiene en las sociedades patriarcales el privilegio por ser varón, pero al mismo tiempo puede sufrir de otro tipo de discriminaciones, por su orientación sexual, discapacidad, edad, o presiones de clase o de raza. En las investigaciones sobre masculinidades a partir de los años 80 se ha divulgado el término ‘masculinidad hegemónica’ (Connell, Messerschmidt, 2005: 829-859), expresión que hace referencia a la configuración de un conjunto de prácticas que permiten la legitimidad del dominio de los varones sobre las mujeres y otras masculinidades que ocupan una posición más baja en la jerarquía de masculinidades. Incluso se habla de ‘masculinidad patriarcal’, para hacer alusión a la posición social superior que ocupan en la sociedad los sujetos masculinos: comportamientos, características y roles típicos que asigna el patriarcado a los varones, que pueden variar dependiendo de varios factores culturales o de los momentos históricos, pero lo que se ha mantenido inalterable es la posición privilegiada que detienen en la jerarquía social. Siguiendo esta clave de lectura, se puede también incluir en esta investigación el concepto de la prostitución como institución patriarcal (Lerner, 1990), cuyo origen teórico se remonta a los años

60 del siglo XIX en Inglaterra. Los estudios feministas desde sus inicios, han considerado la existencia de la prostitución, que sea libre o forzada, como una clara evidencia de los privilegios masculinos. La vulnerabilidad de las prostitutas cisgénero o travestis en estos contextos de pobreza, delincuencia y marginación, las convierte en las víctimas perfectas de la violencia, el engaño y la explotación masculina. Mostrar la vulnerabilidad de las prostitutas no significa que sean seres débiles, sino subrayar el daño que ellas mismas sufren cada día, siendo reducidas a un cuerpo, cosificadas sexualmente para el placer masculino. Porque cuando paga un precio por un cuerpo, el hombre se considera el propietario de esa misma carne, aprovechándose de ella de todas las formas posibles. En relación al discurso travesti, este problema es aún más pronunciado. El cuerpo travesti no tiene ningún tipo de derecho, es un cuerpo que no sigue las leyes de la naturaleza, un cuerpo modificado que el hombre heterosexual cisgénero no puede comprender. Por lo tanto, un cuerpo aún más cosificado, que otorga el derecho ilegítimo a ser violado.

### **2.2.3 Dominación y sumisión en el cuento “Mujer Pantalla”**

En el cuento “Mujer Pantalla” presente en la obra *Soy una tonta por quererte* (2022) se destaca por su cambio de perspectiva con respecto a los demás relatos de la misma colección, permitiendo al lector un acercamiento diferente al tema de la prostitución y la explotación del cuerpo femenino. La protagonista es una mujer cisgénero, que trabaja como ‘novia de alquiler’ para hombres homosexuales que aún no han salido del armario ante sus familias o colegas, acompañándoles a eventos, bodas, y aprendiendo todo sobre ellos, para que parezca ser la novia perfecta, y para permitirle vivir dos diferentes vidas al mismo tiempo. El tipo de relación que se destaca entre estos dos sujetos puede ser descrita como una relación entre un cliente, el hombre homosexual que paga para que su secreto no sea revelado, y en el otro lado la mujer, la que se prostituye, en un sentido que no implica una relación sexual. En esta acepción, la mujer vende su propia imagen, su cuerpo, creando un personaje diferente cada vez. Un tipo de prostitución que posee una clave de lectura diferente, sin la necesidad que el cuerpo femenino se convierta en puro y solo placer para satisfacer las necesidades sexuales del cliente, menos peligrosa, y de carácter voluntario:

Así comencé mi pequeño curro, gracias a la desesperación de un amigo. Novia de gays que necesitaran una mujer, porque era de vida o muerte en el trabajo o para calmar a los padres, no sé. Estoy hablando de ofrecer un servicio excelente como novia de putos, que, por el motivo que fuera, tenían que fingir que eran bien machos. Nunca me enteré de otras chicas que hicieran lo mismo. Me gusta creer que mi servicio fue pionero y exclusivo. (Sosa Villada, 2022: 130).

La protagonista del cuento destaca por su clase social elevada, y por las razones que la llevaron a hacer este trabajo. Esta no fue su única oportunidad de trabajo, como en el caso de las travestis del Parque Sarmiento. En esta clave de lectura, los roles de dominación y sumisión características del binomio cliente y prostituta se invierten: es ella, la prostituta, la que tiene el control de la situación, la que elige su propio papel, la que puede impartir órdenes de cualquier tipo. Se podría eludir que este tipo de vinculación en el que es la mujer, la prostituta, la que posee mayores ventajas, se desarrolla de esta forma porque falta una componente sexual. En la obra *Los lazos de amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación* de Jessica Benjamin, se destaca el hecho que en la intimidad de una pareja adulta, la dualidad sujeto-objeto persiste como una posición que sigue dándole forma a la relación entre los sexos. No obstante los esfuerzos de la lucha feminista para considerar los dos roles, en la sociedad y en la esfera íntima, iguales y equilibrados, en la pareja humana la estructura del dominio siguen existiendo. Según Benjamin, estas diferencias entre sexos surgen desde el principio de la vida de los niños y las niñas, que se crían con valores morales diferentes, sexistas y discriminatorios, que se encajan perfectamente con el desarrollo de su personalidades, y que son difícil de erradicar. Por lo tanto, una posible explicación de que es el acto sexual el que subraya y refuerza la existencia de una diferencia básica entre ambos sexos, puede ser una teoría válida para apoyar esta idea de que, en el caso de la protagonista de “Mujer pantalla”, su acto de prostitución es demarcativo de una relación cliente-prostituta diferente, en la que se intercambian los papeles. Lo que es evidente, además, es el vínculo relacional entre la protagonista y sus padres, totalmente ajenos al trabajo de su hija, demasiado preocupado criticándola y haciéndola sentir inferior. En cierto modo, esta profesión suya se convierte en un desahogo personal, una forma de demostrar su propia destreza. Y cuando los hombres homosexuales empezaron a no necesitarla más, el curro de ‘novia pantalla’ cayó en desuso, generándole una gran nostalgia de aquellos viejos tiempos, y del tanto dinero cobrado, nostalgia que no quiso compartir con sus padres en ningún momento:

A veces me dan ganas de entrar al estudio de mi papá y contarle de cada uno de los novios de mentira que tuve en esos años y que le presenté como si hubieran sido los futuros padres de mis hijos. Pero es un secreto que me llena de nostalgia y no es bueno compartirlo con él. Nunca se sabe que barbaridades pueden cometer los padres con nuestra nostalgia (Sosa Villada, 2022: 142).

Si bien la relación entre padres e hijos es un tema que se analizará en profundidad en los próximos capítulos, resulta clara la existencia de una relación compleja, compuesta por rescates y reproches, que llevaron a la protagonista a desarrollar su propia venganza personal, encontrando la falta de amor y de atención en otras figuras que podían darle afecto: sus clientes.

## Capítulo 2 - Magia y realismo mágico: encantamientos de la identidad travesti

### 1. ¿Animales, monstruos, o simplemente travestis?

En la obra de Sosa Villada, la autora misma juega con distintas formas de aparición del cuerpo travesti, incorporando a su narrativa figuras animales, monstruosas, cargadas de significados simbólicos, incluso desafiando los límites de lo sagrado y lo profano, adaptándolos a un contexto queer, fuera de los esquemas tradicionales. La mixtura entre pasajes realistas y aspectos fantaseados es fuertemente contrastante. Personajes como Natalí, que se convierte en lobizona cada noche de luna llena, o de María la Muda, que después de un largo proceso dificultoso, se transforma en una pájara. Figuras que tienen que contar algo, que llevan las marcas de ser travesti en un mundo donde prevalece la heteronormatividad. El filósofo Giorgio Agamben en su obra *Lo abierto. El hombre y el animal* (2010), introduce la definición de ‘maquinaria antropológica’ para hacer referencia a un conjunto de discursos que, junto a lo que Judith Butler apoda ‘matriz de inteligibilidad heterosexual’ en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (2002) define una estrecha acepción de lo humano normativamente saturada. La operación fundante de lo humano supone la drástica exclusión de lo animal, de todo elemento material que le recuerde al hombre su peligrosa proximidad con el mundo animal:

«Sólo porque, a través de la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su misma animalidad» (Agamben, 2010: 28).

Como se ha tratado anteriormente, aquí entra en el juego la noción de Zoé (Esposito, 2006), una vida pura, natural, una existencia biológica, distinta de la vida cualificada, típica de los humanos. En el retrato de sus personajes, Sosa Villada dibuja una animalización que refuerce el proceso de desobjetivación al que están sujetos, reduciéndose al estado de criaturas condenada a la autoconservación más inmediata. Ser travestis condensa la experiencia tan dramática y al mismo tiempo festiva, la del habitar un cuerpo monstruoso, abyectizado, estigmatizado, monstruoso. Hay que decir que, por un lado, mientras el hombre en cuanto especie es uno solo, el mundo zoológico es infinitamente grande, rico de pluralidades. Lo animal trasciende los límites binarios característicos de los seres humanos, abriéndose a distintas interpretaciones. Las transformaciones de los personajes de *Las malas* (2019) en figuras animales, que se suman a las diferentes referencias zoológicas presentes en el mismo texto y en *Soy una tonta por quererte* (2022) sirven para ilustrar la cotidianeidad del ser travesti. El cuerpo puede ser visto como un campo de batalla cotidiano, un cuerpo rechazado que no puede ser considerado como humano, porque desborda los límites impuestos por la sociedad. Límites que no se encuentran en el mundo animal, donde sólo se aplican las leyes de



la supervivencia. En este sentido, la autora señala a través de sus palabras impresas en su obra los cuerpos expulsados, devaluados, cuerpos sin derecho ninguno.

Las dos bestias se hacían compañía mutua, en un lenguaje incomprensible, suntuoso, amargo, lleno de expresividad, a escondidas del mundo (Sosa Villada, 2019: 166).

Es de suma importancia subrayar la presencia de otro elemento de gran importancia en la literatura hispanoamericana: el realismo mágico, revisitado en los dos textos analizados en clave travesti. En *Las malas* (2019), el personaje de Camila se comporta como los miembros de la familia Buendía de la obra *Cien Años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, frente a la transformación de su ‘hermana travesti’ María que se convierte en una pájara frente a ella. De la misma manera, la figura matriarcal de 178 años, la Tía Encarna, que cuida de las travestis de la Manada como si fueran sus propias hijas, puede recordar al personaje de Úrsula Iguarán, madre y eje fundamental de la familia, Buendía. El realismo mágico de Sosa Villada se presenta desde una perspectiva más moderna, para proponer un proceso de subjetivación poshumana, una expresión transfeminista, contra una visión binaria de la sociedad moderna.

### **1.1 Dicotomías entre lo sagrado y lo profano: rituales travestis**

Según la definición del filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (2014), el concepto de lo sagrado equivale a todo hecho o acto que muestre una realidad divina que sea incompatible con la creación humana, mientras que el mundo profano, es un descubrimiento del espíritu humano. En efecto, según el mismo autor, la oposición entre sacro y profano se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudo-real. Esta dicotomía se presenta también en la obra de Sosa Villada, en relación a la narrativa travesti, sacralizando lo profano y profanando lo sagrado de forma alternante. El primer referente de la presencia de elementos sagrados profanados se encuentra en el ritual del bautismo travesti, como forma de inauguración de la identidad, una escena religiosa transportada al mundo queer. En *Las malas* (2019) el bautismo aparece varias veces, y siempre relacionado con una idea positiva, de fiesta y celebración, como por ejemplo en la escena del bautismo de la misma protagonista y del Brillo de los Ojos, el niño adoptado por las travestis:

Esa misma noche, la noche que me aceptaron en el grupo, la noche de mi bautismo, por compasión, porque no podían creer lo pequeña que era, La Tía Encarna contó una de sus tantas vidas (Sosa Villada, 2019: 48),

Y por fin llegó el día del bautismo del Brillo de los Ojos. Se hicieron tortas, se cocinaron manjares, la mesa estaba repleta de bocaditos de todos los colores y sabores, en las copas se derramaba champán, clericó y sidra para las más gronchas, y gaseosas y jugos para las más niñas (Sosa Villada, 2019: 50).

El bautizo tiene un carácter ritual y comunitario, donde toda una colectividad se reúne para celebrar. El creyente cristiano se bautiza para afirmarse en el seno de la comunidad cristiana, y después de este ceremonial, se convierte en un cuerpo, se materializa, y desde aquel momento pertenece a la comunidad, siendo un miembro efectivo. Sigue la misma dinámica el bautismo travesti: el cuerpo se afirma entre sus semejantes, entre quienes lo reconocen como tal, desafiando las normas religiosas contra el uso profano de tales prácticas pertenecientes a la iglesia. De igual forma, otro elemento religioso que aparece en la obra es el funeral. Cada vez que moría una travesti, el ritual seguía los mismos dictados:

Cantábamos con voz estrangulada por el esfuerzo de llegar a las notas agudas, pero también nos estrangulaba el significado de ese ritual, como si presintiéramos que iba a ser el último rito que compartíamos: nuestra época de aquelarres, de intercambio de pelucas y vestidos, de secretos y lágrimas, de canciones y borracheras, estaba terminando aquella mañana helada. El cimiento de nuestra historia se disolvía, las columnas en las que se apoyaba nuestra magia, nuestra religión, cedían sin remedio (Sosa Villada, 2019: 198).

La autora hace referencia a una religión propia de las travestis, que, incapaces de ajustarse a la religión cristiana, especialmente difusa en Argentina, habían creado su propia doctrina. Incluso en este caso, el funeral ficticio no refleja las reglas cristianas, siendo profanado en todos sus aspectos. Y terminado el funeral, al alma travesti le espera un ‘cielo de las travestis’, un mundo paralelo que hace alusión al paraíso cristiano, donde finalmente pueden pasar su eternidad en paz, sin violencia y sin lucha alguna.

El cielo de las travestis debe ser hermoso como los paisajes deslumbrantes del recuerdo, un lugar donde pasar la eternidad sin aburrirse. Las lobas travestis que mueren en invierno son acogidas con especial pompa y alegría, y en aquel mundo paralelo reciben toda la bondad que se les mezquinó en este mundo. Mientras tanto, las que aquí quedamos bordamos con lentejuelas nuestras mortajas de lienzo. (Sosa Villada, 2019: 198).

## **1.2 En el infierno dantesco de la Villada**

En *Las malas* (2019) la zona roja de trabajo de las travestis en el Parque Sarmiento de Córdoba era el lugar presidido por la estatua de Dante, bajo la cual las prostitutas travestis esperaban a sus clientes. El símbolo de esta estatua, omnipresente durante sus noches de trabajo, no es ciertamente un signo casual.

El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico [...] Por las noches se torna salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a la avenida. Las travestis trepan cada noche desde el infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo. (Sosa Villada, 2019: 17).

Conforme a la descripción del Parque Sarmiento, espacio donde las travestis se drogan y se emborrachan juntas, esperando poder encontrar algún cliente, es interesante una interpretación de tipo dantesco, aproximándose a él como un transespacio infernal, un lugar sobre el que nadie nunca se atrevió a escribir. Un transespacio es una topografía que encaja perfectamente en el mundo travesti de Sosa Villada, porque no solo le permite describir el infierno en el que viven sus ‘malas’, sino también le permite delinear su comunidad fracasada, que vive en el infierno del que nadie escribe, construyendo una colectividad transativas con interrelaciones de pertenencia y co-dependencia entre sí mismas. Según Jordana Blejmar en el artículo *Las malas, de Camila Sosa Villada: géneros indómitos y un nuevo bestiario para la literatura argentina* (2022) la presencia recurrente del infierno no es la única apariencia dantesca. Un ejemplo se puede encontrar en el comienzo de la obra:

Como la Divina Comedia, la historia empieza en una suerte de bosque, cerca del parque, donde las travestis encuentran y adoptan a ese bebé huérfano al que bautizan con el nombre de ‘Brillo de los Ojos’. (Blejmar, 2022: 127).

En la Divina Comedia, Dante se encuentra perdido en medio de una selva oscura, la misma selva cuyo valor simbólico se puede atribuir alegóricamente al Parque Sarmiento, un vicioso lugar de perdición, dónde empieza la historia de cada componente de la manada. Es importante remarcar la importancia de la zoología en el mundo dantesco, elemento recurrente en la obra de Sosa Villada. Tanto para Dante como para Sosa Villada, los animales son elementos simbólicos, llenos de significado, que expresan lo que los seres humanos no logran hacer. La autora recurre con frecuencia a las figuras animales para describir las vidas de algunas compañeras de la manada, como en el caso de María la Muda que se convierte en una pájara o Natalí que cada mes se transforma en una lobizona, así como para describir los cuerpos mismos de las travestis en diferentes ocasiones, enriqueciendo el texto con numerosas metáforas de animales:

Llegamos. Son casi las cuatro de la mañana. No hay nadie en la calle. Entramos en la casa y me piden que me recueste en la cama. Es el momento clave de autopreservación: la piel toda alerta, como la lengua de una víbora que tantea el aire. Es el momento en que el cliente comienza a hacer saber lo que quiere y se cree con derecho a exigir algo (Sosa Villada, 2019: 179),

[...] nos han mentido, y en los minutos posteriores a la última exhalación de Lourdes nos encontramos destajadas a lágrima viva, con las maldiciones a flor de piel, la boca llena de espuma como perras rabiosas. Estamos cansadas de la muerte (Sosa Villada, 2019: 179).

### 1.3 Simbología religiosa en el cuento “La casa de la compasión”

*Soy una tonta por quererte* (2022), resulta como una colección de relatos sobre el mundo travesti, enriquecida por la alternancia de elementos hiperrealistas y autobiográficos con otros fantásticos, surrealistas. “La casa de la compasión” es un cuento dividido en siete partes, donde la protagonista es Flor de Ceibo, una mujer travesti, que a través de la narración muestra su realidad cotidiana tras el encuentro con una niña y un grupo de monjas en una estación de servicio, la convivencia con su tío abusador, su trabajo como prostituta. Después de un conflicto con unos clientes, Flor de Ceibo caerá en medio de un campo, y será salvada por las mismas monjas que protagonizaron su encuentro aquella misma mañana. Ellas la llevarán a su convento, un lugar que sólo en apariencia parece ser un espacio de oración y devoción, sino que en realidad, resulta ser colmado de animales sobrenaturales y monjas y monjas que no tienen intención de dejarla marchar.

-No podés. Nené nos pidió que te conserváramos. No te podés ir. (...) Al abrir la puerta están los perros enormes mirando a la hermana Rosa, que ahora se pone de pie entre risas y quejidos. Flor de Ceibo quiere salir, pero los perros gruñen y se les eriza el pelo del lomo. (Sosa Villada, 2022, 175).

En este cuento, el simbolismo religioso es evidente, y una vez más la autora demuestra su interés por mezclar elementos religiosos ‘sagrados’ con el mundo travesti, claramente perteneciente al mundo ‘profano’. Se encuentra un primer elemento blasfemo en la cuestión onomástica de un personaje secundario: la autora decide llamar Shakira a una de las monjas del convento, referencia a la famosa cantante colombiana. Una conexión extraña, la de dar a una monja un nombre que hace referencia a la cultura pop contemporánea, y que será confirmada por la misma monja:

“Es mi nombre de verdad. Nací cuando Shakira era un boom. A mi mamá le gustaba mucho. Tenía catorce años cuando me tuvo” (Sosa Villada, 2022, 165).

La propia representación de las monjas no respeta los dictados religiosos clásicos, y representan una descripción atípica que no suele corresponder a figuras religiosas. Más allá de su descripción física, que las ve como mujeres peludas que salivan, casi como si fueran animales, con el devenir del cuento, estas monjas tomarán actitudes muy extrañas, por ejemplo empezando a lamer a las heridas de Flor de Ceibo con sus propias lenguas, o cuando la misma se encuentra con la madre superiora completamente desnuda.

Ahora la hermana Rosa se sienta al borde de su cama. Es tan suave que parece imposible tenerle miedo. Le toma la mano que tiene un raspón en carne viva y comienza a lamerla, le pasa una y otra vez la lengua. Úrsula dice, como dando una explicación técnica: —La saliva tiene muchos anticuerpos, te va a hacer bien (Sosa Villada, 2022: 165),

Una mano la toma del pelo y la obliga a arrodillarse. Cuando mira a contraluz, se encuentra con la madre superiora completamente desnuda. No tiene un solo lugar del cuerpo sin pelo (Sosa Villada, 2022: 176).

Por un lado, se puede vincular la imagen de estas monjas encuadrándolas como monjas endemoniadas, que realizan ritos satánicos, fingiendo ser perfectas religiosas cristianas. Es inevitable la referencia a las monjas de Loudun<sup>4</sup>, un caso real de posesión diabólica colectiva, que afectó a las monjas ursulinas del convento de la ciudad francesa de Loudun, evento que tuvo mucha repercusión en el mundo de la literatura y del cine. Otra lectura de las figuras de las monjas podría considerarlas como figuras animales endemoniadas, por su pelo, su salivación, el lamer de heridas, sus uñas sucias. Todos estos elementos las acercan a los perros, a una representación salvaje y bestial, otra vez incompatible con la tradición cristiana. De hecho, el mundo travesti logra la religiosidad a su manera, desafiando evidentemente las normas religiosas. Un cuento fantástico que comienza relatando los hechos de forma realista, para luego ir ampliando su perspectiva, incorporando elementos surrealistas y tendiendo casi al horror religioso (Lovecraft, 2020). La historia de Flor de Ceibo es una denuncia literaria a la condición de muchas mujeres travesti como ella, puesta en un universo donde la primera sensación de la presencia de hechos sobrenaturales es que unas monjas quieran hacerse cargo de una prostituta transexual.

## **2. Entre perras, lobizonas y pájaras: reconstrucción de sus metáforas**

Las dos figuras animales más presentes en el mundo narrativo de Sosa Villada son sin duda las de la lobizona, de la perra y de la pájara. Estas tres fieras se encuentran en *Las malas* (2019), representadas por los personajes de Natalí la lobizona y María la muta que se convierte en una pájara, así como en *Soy una tonta por quererte* (2022), en el cuento “La casa de la compasión”, donde las Hermanas de la Compasión crían perros de gran tamaño, o en “Seis tetas”, donde durante la huida apocalíptica de las travestis, la protagonista se acompaña de sus perras y un pájaro transparente. Lo que se puede evidenciar es como los personajes travestis de Sosa Villada experimentan un proceso de transformación animal, primitiva, una deshumanización que les lleva a conectar sólidamente con el

---

<sup>4</sup> Rodríguez Llamosí, *El Derecho y el demonio. El caso de las monjas endemoniadas de Loudun y otros casos de posesiones diabólicas en clausura*, 2020.

mundo animal, volviendo a los orígenes de la evolución. Hay que traer a colación en este punto los estudios del académico y especialista en temas de biopolítica y estudios de género Gabriel Giorgi en su obra *Formas comunes* (2014), en el que analiza la relación entre animalidad y alteridad como una política de incertidumbre. Lo que propone Giorgi es una lectura de los espacios identitarios íntimos cuestionados por una disyunción animal existente en sus habitantes, poniendo un enfoque en la sociedad latinoamericana moderna y las consecuencias para los sujetos literarios de una escisión entre lo humano y lo bestial. El animal es una forma de expresión de la identidad, un manifiesto político y social. En el caso de los cuerpos travestis, esta definición encaja aún mejor: el lado animal es un lado instintivo, que revela la verdadera esencia corporal, olvidando el cuerpo como cuerpo humano.

Pero las travestis perras del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba escuchan mucho más que cualquier vulgar humano. Escuchan el llamado de La Tía Encarna porque huelen el miedo en el aire. Y se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión. (Sosa Villada, 2019: 21).

La figura de la perra se presta a numerosas interpretaciones. En la obra de Sosa Villada esta metáfora aparece en varios contextos, especialmente para nombrar a las travestis mismas del Parque Sarmiento. En una primera lectura, en el español estándar tal apelativo se considera ante todo un insulto, en particular dirigido exclusivamente a ofender a las mujeres. Ser perra significa ser un sujeto que transgrede las formas tradicionales, un sujeto salvaje y al mismo tiempo domesticable, gracias a la intervención masculina, la única intervención capaz de domar a la perra. El origen de esta metáfora deriva del siglo XVIII, en el que se descubrió que en el ciclo de ovulación de las perras la producción de los óvulos era espontánea y no dependía del orgasmo mismo. Esta averiguación sirvió para comparar el celo de las perras con la menstruación femenina. Desde ese momento, a una mujer que no puede controlar sus instintos sexuales se define como perra (Laquer, 1987). La 'perra' es "una representación negativa de lo femenino, al punto de ubicar a la mujer portadora de la representación, en un lugar de estigma y vergüenza" (Garzón, 2005: 196). En el mundo travesti, ser perra se convierte en una manera de autodefinirse y proclamarse ricas en feminidad, apropiándose de un insulto propiamente femenino, para que sean reconocidas como pertenecientes a ese género tan deseado. Ser 'perra' y apropiarse de este apelativo conlleva una liberación sexual, una provocación continua, porque ser y reconocerse como perras salvajes e incompatibles con la domesticación, se convierte en una forma de luchar contra un sistema patriarcal secular desde dentro.

Desde su camastro de reina, con un pie pequeño pero ancho, acaricia sus cuerpos de gringos criados con leche fresca y pan casero, mientras ellos le aprietan las tetitas de perra y le dicen putita, putita linda (Sosa Villada, 2022: 158),

Feroces perras de la calle, crías de las perras de nuestra hermana linyera, rondan por la entrada en silencio o están echadas contra la puerta. Dicen que es imposible sacarlas de ahí. A veces mandan empleados municipales disfrazados de astronautas amarillos a intentar capturarlas o espantarlas. Los vecinos han tratado de envenenarlas y electrocutarlas, pero no hay manera de engañar a estas perras (Sosa Villada, 2019: 225).

Así como la figura de la perra, otra imagen sumamente significativa y rica en sus metáforas es la de la lobizona. En *Las malas* (2019), el personaje por excelencia que encarna a la perfección esta alegoría es Natalí, séptima hija varón en su familia y ahijada del presidente Alfonsín, que cada noche de luna llena se convertía en una lobizona. Para protegerla, la Tía Encarna la encerraba en un cuarto de su casa, y antes de salir a trabajar, todas las travestis de la Manada le hacían compañía detrás de la puerta, cantándole canciones y preguntándole cómo se sentía.

Antes de salir a trabajar, nosotras íbamos a hacerle un rato de compañía detrás de la puerta, le cantábamos y le preguntábamos si se sentía bien, pero ella sólo respondía con gruñidos, muy rara vez dejaba oír su voz de travesti whiskera, y en esos casos se limitaba a decir que jamás estaría todo bien y que la dejáramos en paz. Pero no había paz para Natalí, antecesora de todas las travestis en la mutación de personalidad y responsable de contagiar de animalismo a María la Muda. Pobre Natalí, murió joven, devastada por su particularidad, luego de envejecer aceleradamente, tal como envejecen las perras, las lobas y las travestis: un año nuestro equivale a siete años humanos (Sosa Villada, 2019: 108).

La lobizona es una figura animal que pertenece al mundo de la fantasía, una bestia que se opone a la civilización, a la coherencia, a la ética, y que no puede controlar su metamorfosis. En este contexto, la imagen de la lobizona encerrada y obligada a reprimir sus instintos bestiales demarca una idea contradictoria y más concisa que la de la perra. El lado monstruoso que Natalí exhibe cada mes se confina en un cuarto de la casa, domada por sus hermanas, sin ninguna salida. Ante una sociedad proclive a la crítica, el rechazo y la marginación, cuerpos tan diferentes como el de Natalí, condenados a la opresión, y que después de todo este sufrimiento, la única solución que encuentran es la muerte.

Incluso las colegas más veteranas del oficio, las madres de todas las travestis, a quienes todas dábamos por extinguidas, hicieron acto de presencia con sus trapos ajados y sus rostros tatuados de arrugas, porque incluso a ellas les había llegado hasta el fondo del alma el dolor de la muerte de la única travesti lobizona, nacida séptima hijo varón y apadrinada por el mismísimo presidente de la república. El cielo de las travestis debe ser hermoso como los paisajes deslumbrantes del recuerdo, un lugar donde pasar la eternidad sin aburrirse. Las lobas travestis que mueren en invierno son acogidas con especial pompa y alegría, y en aquel mundo paralelo reciben toda la bondad que se les mezquinó en este mundo.

Mientras tanto, las que aquí quedamos bordamos con lentejuelas nuestras mortajas de lienzo (Sosa Villada, 2019: 198).

Por último, otra figura animal cargada de valores simbólicos llamativos es la del pájaro. Sosa Villada incluye en sus obras numerosas referencias a tal volátil, presente en *Las malas* (2019) en el personaje de María la Muda, y en *Soy una tonta por quererte* (2022), donde la figura de los pájaros es un elemento constante que se repite en varios cuentos. María es una prostituta travesti sordomuda que se encarga de cuidar al Brillo de los Ojos y que vive junto a la Tía Encarna. Su transformación kafkiana en una pájara se experimenta de forma adolorada y entristecida, pero al mismo tiempo impotente: no puede detener lo que hace su cuerpo, no puede detener el crecimiento de las plumas en su espalda. Acepta pasivamente su destino, el de una vida segregada en casa, dentro de una jaula, sin siquiera la posibilidad de volar como suele hacer todos los pájaros.

Lloraba desconsoladamente y a mí lo único que se me ocurrió fue pasarle la mano por las plumas, pensando que se las había pegado con fana. Pero no. Para probarme que las plumas salían de ella, se arrancó una y me la puso frente a los ojos, y del hueco en la piel le había brotado una lágrima de sangre. Yo pensé que iba a convertirse en santa ahí mismo, que ese era su destino. ¿Cómo podía ser que no nos hubiéramos dado cuenta de que teníamos a una santa frente a nuestros ojos? María, la prostituta sordomuda, enclenque, de lenguaje de quejidos, la bella María que babeaba y nos pedía que la afeitáramos nosotras porque ella siempre se cortaba, era la santa de nuestra iglesia. El problema fue que María no creía lo mismo. Estaba aterrada. En la pizarra mágica que usaba para comunicarse con nosotras, escribió: KIEN ME BA QUERER ASI. Qué podía responderle. El hombre que no quisiera a una mujer que prometía ser pájaro era un hombre estúpido y olvidable. Ella borró en la pizarra y escribió: KOMO BOY ATRABAJAR (Sosa Villada, 2019: 90).

La figura de María destaca no sólo por su transformación en una pájara, sino también por la fuerza de su propio nombre, que hace referencia a otro elemento religioso. De hecho, comparte su nombre con María, la madre de Jesús, razón por la que, ante su transformación, los travesti empezaron a considerarla una santa, un animal sagrado, pero al mismo tiempo, obligada a funcionar como una reliquia, incapaz de volar, encerrada en una jaula.

María finalmente cedió y me llamó a su lado, y se levantó la blusa toda bañada en lágrimas, como debe haber estado el manto de la Virgen María cuando vio morir a su hijo en la cruz, y me mostró todo su costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza. (Sosa Villada, 2019: 90).

En *Soy una tonta por quererte* (2022), los pájaros aparecen como elementos de fondo en numerosas ocasiones, entre las cuales, la más emblemática se encuentra en *Seis Tetas*, un cuento que según



Calderón Fourmont y Malén Azul “plantea un escenario distópico en el que las travestis, luego de un exilio forzado de la ciudad, sobreviven en lo profundo del monte, a costa de mezclarse y embarrar sus pieles, sus leyes y sus saberes”<sup>5</sup>. Los pájaros camaleones transmiten los mensajes y advertencias de la Machi, una travesti muy vieja que servía como guía para la comunidad, y siguen a las travestis en su viaje en busca de una nueva tierra que habitar. Está claro que no son aves ordinarias, sino criaturas míticas con poderes fuera de lo común.

Dicen que este pájaro es pariente del Quetzalcóatl, que a su vez es pariente del gran ave Fénix. El pájaro todavía existe porque vive bajo tierra, cava su propia madriguera. Un pájaro así, como un camaleón de plumas que cambia de tamaño hasta ser pequeño como un gorrión o enorme como un águila, vive conmigo y regula con su ánimo el temperamento de mi exilio. Cuando no lo asedia la inquietud o la tristeza, sus alas expandidas tienen el tamaño del abrazo de un hombre. Su cola debe tener un metro, su pico cambia de color con él (Sosa Villada, 2022: 209).

El pájaro, en este sentido, crea una conexión entre el mundo utópico de las travestis y el viejo mundo, la sociedad que dejaron atrás, de la que se vieron obligados a huir. Sugestiva es su conexión con Quetzalcóatl, el ‘Serpiente de plumas preciosas’, uno de los dioses más importantes de la cultura mesoamericana, el dios creador y protector, símbolo de fertilidad, civilización y conocimiento (Báez-Jorge, 2005). Esta concatenación entre la divinidad mesoamericana y el pájaro propone una visión de renacimiento apocalíptico del ‘reino travesti’, a través de un proceso de metamorfosis. Como un dios protector de su pueblo, este pájaro mitológico protege y cuida a los travesti, acompañándolos en el proceso de refundación de su espacio identitario. Igual que un cuerpo travesti, este pájaro también cambia de color y forma a voluntad, hasta volverse transparente, anulando su propia existencia, su VOZ.

El pájaro ha perdido su color. Las plumas de su cola, antes rojas o amarillas, ahora no tienen color. Parece un pájaro hecho con saliva. Su canto, amargo como un bocado de mierda, me pone los pelos de punta, aquí, en el monte. Escribo y escribo. Hay que escribir lo que nos pasó. (Sosa Villada, 2022: 193).

## **2.1 Imposibilidad de la comunicación y renacimiento en la figura de María la Pájara**

En la compleja figura metafórica del pájaro, otro elemento clave del discurso travesti es lo de la comunicación como instrumento para afirmar y reivindicar la propia identidad. María la muda es un personaje diferente a los demás: una mujer transexual sordomuda, que trabaja como prostituta y que

---

<sup>5</sup> Fourmont, Azul, *En búsqueda de una política regenerativa para un artefactualismo monstruoso: a propósito del cuento "Seis tetas"*, 2023

vive junta a la Tía Encarna, que cuida de ella como si fuera su propia hija. Una mujer que tiene que soportar mucha discriminación, por su discapacidad y por su propio ser y su trabajo. Además, lo que le falta es la voz, que le impide comunicarse con el mundo exterior, y sobre todo, con sus hermanas. El tema de la voz es un asunto fundamental en la creación identitaria travesti. La voz define, más allá de la apariencia física, la pertenencia al mundo femenino o masculino en una óptica de género binaria y heteronormativa. Asimismo, la voz se convierte en un medio de comunicación fundamental, para darse a conocer, para defenderse, para gritar la propia realidad al mundo exterior. Los estudios de la periodista y escritora Anne Karpf en su obra *The Human Voice* (2006) han contribuido a la creación de uno de los trabajos más completos sobre la voz y sus connotaciones sociológicas.

Nuestra voz no es solo una vía para el lenguaje, la información y el humor: es nuestro pegamento social y personal, que nos ayuda a crear entre individuos y grupos (Karpf, 2006: 2).

En esta obra la autora pone de relieve el concepto de la subyugación de la voz femenina a lo largo de la historia, voces a las que se les ha negado la autoridad pública y social, para las que solo se les ha reconocido el espacio de lo interno y lo subjetivo (Karpf, 2006). En la figura de María la sordomuda, sujeto sin voz, incapaz de comunicar su propio sentir, se le niega su propio espacio identitario. Su cuerpo experimenta una transformación y se convierte en el cuerpo de un pájaro de plumaje plata oscuro, y no obstante ahora podría por fin emitir pequeños quejidos para comunicarse, decide en cambio permanecer en silencio. Es una decisión que puede disponer de varias interpretaciones. Una sentencia política, de desafío, y al mismo tiempo de sumisión, de aceptación pasiva del propio destino animal.

Al comienzo, sus quejidos de sordomuda tenían una potencia desoladora, era posible escucharla desde la mitad de la cuadra tratando de comunicarse con alguien. Después eligió callarse para no asustar al niño, porque su idioma tenía la bravura del grito de guerra del pavo real. En las noches de luna llena iba a acompañar el encierro voluntario de Natalí, y las dos bestias se hacían compañía mutua, en un lenguaje incomprensible, suntuoso, amargo, lleno de expresividad, a escondidas del mundo (Sosa Villada, 2019: 165).

## **2.2 La bestialidad femenina de Natalí la lobizona: una reflexión sobre el ciclo menstrual**

La siguiente es una propuesta de una exploración más profundizada del tema del simbolismo del ciclo menstrual, vinculado a la figura de Natalí la lobizona. La circularidad de sus transformaciones, influidas por la luna llena, es una clara referencia a la menstruación femenina, así como a las distintas fases hormonales que atraviesa el cuerpo de la mujer. Según la escritora y filósofa Gabriela Onetto en *Virgenes y lobizonas: Arquetipos femeninos a propósito de la presentación de un libro en*

*Montevideo* (2012), el término lobizona trasladado en el contexto de la feminidad se conecta perfectamente al tema de las menstruaciones femeninas, que como la luna llena afectan y ‘transforman’ las mujeres cada mes.

La “dinámica lobizona” es propia de la identidad femenina, inherente a ella. Lobizonas somos todas, y vamos por la vida aceptando ser transfiguradas periódicamente en fieras, y viceversa. No tenemos más remedio que permitir los ciclos y los procesos que se operan en nuestros cuerpos. Tal como son, sin posibilidad de controlarlos desde la voluntad o el ego: la llamada “pasividad femenina” tiene que ver con este inclinar la cabeza frente a lo que es, y eso nos coloca en otro lugar. Sí, lobizonas somos todas; lo llevamos a veces más, a veces menos grácilmente, pero es nuestra segunda piel. Esas noches corremos bajo la luna seguidas por nuestros cachorros, si los tenemos, aullamos, somos presas de un hechizo que sabemos que en algún momento pasará, porque se trata de ciclos. En cambio, no todos son lobizones. Con los lobizones hay que tener cuidado: no son animales domésticos, cuando se transfiguran. (Onetto, 2012).

De hecho, como ya se ha profundizado anteriormente, los cuerpos travestis son cuerpos que aspiran a alcanzar todos los elementos característicos del cuerpo femenino, buscando la valoración masculina, aunque no todos estos aspectos son posibles de conseguir. A pesar de la existencia de muchas prácticas quirúrgicas que pueden modificar la apariencia externa, el cuerpo travesti nunca podrá menstruar de manera natural, nunca podrá conformarse con el ciclo hormonal femenino, que resulta ser determinante al mismo tiempo en la posibilidad de procrear, ser madre. Por eso la autora decide utilizar la imagen de un animal monstruoso y terrorífico como la lobizona, símbolo impetuoso y bestial, obligado a permanecer encerrado, a controlar sus instintos. Ningún hombre lobo decide cuándo y cómo transformarse: no tiene ningún tipo de control sobre la luna llena. De la misma manera, ninguna mujer es capaz de controlar su ciclo menstrual, los cambios bruscos de humor debidos a la acción de las hormonas. El cuerpo travesti funciona propio como el cuerpo inestable de los lobizones.

Natalí lloraba lágrimas azules cada vez que escuchaba la canción de Julio Iglesias que llevaba su nombre y decía que era capaz de cometer crímenes espantosos cada noche de luna llena si no se encerraba en aquel cuarto. Por eso se había mudado a lo de La Tía Encarna y por eso le pedía por favor cada mes que se encargara de encadenarla, doparla o desmayarla de un golpe en la frente si ella se ponía brava, porque bestializarse tiene consecuencias irreversibles para el cuerpo (Sosa Villada, 2019: 107).

La artista trans-feminista Elizabeth MiaChorubczyk intentó a través de sus obras de performance, plasmar sus experiencias respecto al género, a la sexualidad y su identidad, así como intentar buscar

una expresión de su cuerpo a través de la exploración de un cuerpo trans posible y habitable, en la dicotomía entre sujeto y comunidad. En su proyecto *Nunca serás mujer* (2010), compuesto por trece acciones y relatado en el blog homónimo, intenta reconstruir su proceso de reasignación hormonal. Lo que destaca es la frase inicial de este proyecto:

Una vez una persona me dijo: aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa (MiaChorubczyk, 2010).

Al cumplir un año de haber empezado la reasignación hormonal, la performer relata 13 diferentes menstruaciones, extrayéndose medio litro de sangre y fraccionándolo en trece partes. Con cada dosis de sangre, realiza una acción relacionada con lo que vivió cada mes de aquel año de reconstrucción y afirmación de su propio cuerpo. Es importante subrayar el valor simbólico que representan las menstruaciones en el cuerpo femenino: definen a la mujer simplemente por su capacidad de procrear. Una mujer sin menstruación no es capaz de quedarse embarazada, por lo que se convierte en un sujeto ‘enfermo’, inútil en la sociedad. Lo mismo ocurre con el cuerpo travesti: un cuerpo atrapado en el sistema binario de género, que no respeta las reglas de la dicotomía hombre-mujer y, en consecuencia, no sigue los dictados biológicos, no utiliza su cuerpo como debería hacerlo la sociedad. Lo que intenta hacer Beth en su performance es una lucha política, donde interpela a la sociedad en su totalidad. Deconstruye y reformula su condición de ser mujer, destruyéndola en una óptica de modernidad occidental. Hay un proceso similar en el análisis de la figura de la lobizona, un cuerpo travesti que se convierte en un ser bestial, salvaje, capaz de menstruar cíclicamente. La necesidad de transgredir las normas y construcciones sociales, pero, al mismo tiempo, de intentar ajustarse a los dictados de la sociedad, para poder reafirmarse como cuerpos femeninos, capaces de hacer y producir como tal.

Mi mente es mi aparato reproductor femenino: fértil y capaz de reproducir ideas para que formen parte de la siguiente generación. (MiaChorubczyk, 2010).

### **3. La magia como símbolo de resistencia y empoderamiento**

Para intentar aclarar una definición de la palabra ‘magia’, puede ser útil la aportación de José Manuel Pedrosa en *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos* (2000):

Por magia suele entenderse el conjunto de creencias y de ritos basados en la convicción de que el hombre puede alterar con fines moralmente positivos o negativos- su vida, la vida de los demás, y su entorno natural, mediante conocimientos, facultades y técnicas especiales, de carácter sobrenatural (Pedrosa, 2000: 12).

En las dos obras analizadas, el elemento mágico constituye un importante factor decisivo dentro de la trama. En *Las malas* (2022) se encuentran personajes ‘raros’ con características animales, temporalidades diferentes que polemizan con las narrativas de tipo teológico, lineales del tiempo moderno, curanderas que habían aprendido la magia negra, hombres sin cabezas. Lo mismo ocurre en la colección de cuentos de *Soy una tonta por quererte* (2019), donde se entremezclan relatos puramente realistas con otros ricos en elementos fantásticos y mágicos: travestis que dan a luz cachorros, monjas demonizadas, perros que toman forma humana, pájaros mitológicos transparentes. Según una primera interpretación, es interesante leer el elemento mágico persistente como una intención deliberada por la autora misma para hablar de resistencia y rebelión, utilizando estas técnicas para hablar de sí mismos.

Que los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, sólo es escribir sobre nosotros mismos. (Camila Sosa Villada, 2018: 97).

Una vez más, el proceso de determinación de la propia identidad se afina mediante una combinación realístico-mágica, que contradice lo previsto por un mundo regido por la heteronormatividad. El mundo ficticio de Sosa Villada no tiene fronteras, ni límites temporales, los personajes pueden ser y convertirse en lo que quieran, porque en la realidad eso no les es posible. La magia se convierte en parte de la vida cotidiana, como medio de resistir los ataques y juicios externos, y como medio de adquirir la fuerza que sólo un cuerpo como el travesti puede donar.

Muchas la esperamos cuando comenzó toda esta mierda, pensamos que nos salvaría con su magia, con los hechizos que había aprendido e inventado a lo largo de todos sus años sobre la tierra, pero estaba vieja y recuperando fuerzas en algún rincón del país, y no podía enfrentar toda esa maldad junta. Pero aquí estaba, había llegado, y verla sobre su perro, con sus pájaros camaleones revoloteando sobre su cabeza, fue como ver a Dios. (Sosa Villada, 2022: 205),

Con la sangre de nuestras encías, sombreábamos los párpados, enrojecíamos la boca. Las manos que nos acariciaban decían que nunca habían tocado algo tan suave, polvillo apenas, dejábamos restos de nosotras mismas en todo lo que rozábamos. Como una maldición travesti. (Sosa Villada, 2022: 211).

El mundo heteronormativo establece enormes límites, y las narrativas y los cuerpos queer siempre quedan fuera de sus estructuras rígidas. Por eso es evidente la necesidad de crear una comunidad queer, una comunidad travesti, que tenga su propia religión, sus propios rituales, su propia magia que dar al mundo. Una magia útil, en el caso de la Machi Travesti, que utiliza sus conocimientos de magia negra aprendidos en Brasil para curar a sus compañeras, bautizar a las recién llegadas y officiar bodas travestis. Un personaje mágico, una curadora chamánica que se superpone a la figura del moderno

hospital, o de la iglesia, para realizar los ritos de su propia comunidad. Una magia que desafía los límites temporales, que renuncia y se niega a transcurrir su tiempo en una clave clásica, como en el caso de la Tía Encarna.

Es nuestra hechicera, La Machi Travesti, que paraliza a policías, bomberos, enfermeros y curiosos. La Machi avanza entre ellos con la mano en alto sin que nadie la detenga, abre la jaula de María, que sale volando torpemente, como un murciélago, y se posa en las ramas más altas, encima del techo. Por detrás de la hechicera entran todas las travestis en silencio. (...) jo adorado. Qué más decir. La Machi se arrodilla encima de la cama y canta en lenguas, pita su cigarro, echa el humo sobre los cuerpos, los cubre en una nube. Afuera no se oye un solo sonido. Cuando termina el ritual levanta la cabeza y huele el aire. «Las joyas están en la casa todavía», dice. «Busquen». (Sosa Villada, 2019: 227),

La Tía Encarna tenía ciento setenta y ocho años. La Tía Encarna tenía cortaduras de todo tipo, hechas por ella misma en la cárcel (porque siempre es mejor estar en enfermería que en el corazón de la violencia) y también fruto de peleas callejeras, clientes miserables y ataques sorpresivos. (Sosa Villada, 2019: 28).

### **3.1 El trato del débil: empoderamiento de los seres sumisos**

Para poder analizar quiénes son realmente los seres débiles y cómo la figura de la mujer, y posteriormente la figura de la mujer travesti, a lo largo de la historia ha sufrido esta condena, es interesante comenzar examinando la figura de las brujas, y su persecución en el periodo de transición de la Edad Media a la Edad Moderna<sup>6</sup>. Una época de desórdenes sociales y políticos, cuya finalidad era la de ‘desencantar’ el mundo, exterminar todo lo que podía ser conectado a la magia, y como consecuencia, todas las personas que la practicaban, o sólo las que fueron acusadas de practicarla, para que no pudieran obtener una posición de privilegio frente a las autoridades y al Estado. Durante estos años, la figura de las mujeres fue incriminada de todas las desgracias, enfermedades y plagas. Ellas con sus cuerpos representaban todo lo malo que había en el mundo, gracias a este expreso intento de degradarlas, demonizarlas, destruyendo todo su poder social y comunitario. Resulta necesario identificar quienes son las brujas: Silvia Federici en su obra *Calibán y la bruja* (2015) enlista a las mujeres que no querían ser madres, las mendigas, las parteras, las mujeres libertinas y promiscuas, las rebeldes, las prostitutas. Todas estas mujeres compartían un empoderamiento por el cuerpo y la palabra, solo por el hecho de ser consideradas brujas. A partir de este análisis inicial, surge relevante conectar estas dos figuras clave, la de la bruja y la de la mujer travesti, uniendo sus innumerables

---

<sup>6</sup> Se considera Edad Media el periodo de tiempo comprendido desde la caída del Imperio Romano de Occidente (476) hasta el descubrimiento de América (1492), y Edad Moderna el periodo desde el descubrimiento de América hasta la Revolución Francesa (1789).

significados. Ambas destacan por su estigmatización, un sector social que se desprende de las normas hegemónicas. De acuerdo con Sebastian Samuel Sosa Ojeda en su artículo *Brujas trans: abordaje de la vulnerabilidad y marginación de travestis en la narrativa nacional contemporánea* (2020):

Es posible establecer una analogía entre las brujas evocadas en las líneas anteriores y las trans, comunidad integrada por travestis, transexuales y transgéneros, (...) Si la bruja representaba una amenaza al orden y al bienestar pretendido en materia económica, social y sexual, las travestis son la perversión que acusa el patriarcado y la heteronorma, lo incomprendido y, en consecuencia, excluido (Sosa Ojeda, 2020: 371).

Los personajes de Sosa Villada representan una subcategoría abandonada, dejada de lado por la sociedad. Son personajes de los suburbios, prostitutas transexuales con historias de abusos, violencia, rechazo por parte de sus familias. Cada una de las 'hermanas travestis' tiene su propia historia detrás. Son cuerpos débiles, inferiores, por el mero hecho de ser diferentes, sumidos a un sistema que no parece tener una vía de escape. Por eso, las obras de la autora presentan una pléyade de escenas de violencia y travesticidio:

Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto. Las avivadas criollas de los clientes, las estafas, la explotación de los chongos, la sumisión, la estupidez de creernos objeto de deseo, la soledad, el sida, los tacones de los zapatos que se quiebran, las noticias de las muertas, de las asesinadas. (Sosa Villada, 2019: 33).

Es entonces cuando entra en juego el elemento mágico, que puede acudir en ayuda de estos cuerpos olvidados y repudiados, convirtiéndolos en entidades aún más singulares, capaces de responder al dolor y a la violencia con prácticas mágicas que los seres humanos no pueden comprender. Sosa Villada aborda el elemento mágico incluso en las simples acciones de sus personajes disfrazado, que a través de prácticas cotidianas, realizan la que ella misma denomina como 'magia de las travestis':

La Machi estaba dándole pisotones al pedazo de carne, hasta que se detuvo de pronto y dijo que sólo quedaba el trabajo más agotador: el trabajo de cuidarla. Entonces se fue a la cocina, buscó una escoba y una palita, limpió el desastre y nos dejó con la moribunda. Su trabajo había terminado. Lo que quedaba era la magia de las travestis: limpiar con un paño y agua tibia las heridas, llevar a orinar a la moribunda, sostenerla mientras cagaba y temblaba, llevarla de nuevo a la cama, envolverla en cobijas, acomodarle el pelo, cantarle en voz baja. Una magia de índole más mundana. La que cualquiera podría hacer y no hace. (Sosa Villada, 2019: 131).

Por lo tanto vuelve a ser útil el concepto de comunidad, que se crea uniendo estos cuerpos débiles, y que los fortalece a través del puro sentido de ser parte de una colectividad, ligado a rituales, prácticas

mágicas, transformaciones. Por lo tanto, los seres frágiles y sumisos adquieren esta capacidad de empoderarse a través de la magia, a través de lo que el ser humano no puede llegar a comprender, convirtiéndose en amenazas para las identidades más fuertes, los cuerpos heteronormativos que regulan el orden.

### **3.2 Signos del pasado: rituales mágicos y ancestrales en el cuento “Cotita de la Encarnación”**

Dimos más de cien nombres cuando comenzaron a torturarnos. No quisimos enviar a nadie a la hoguera, pero el golpe y el miedo ignoraron nuestra voluntad y nos convertimos en deladoras. Cada delación aportaba más resentimiento. A lo último apretábamos tanto los dientes, obligadas a hablar, que comencé a masticar las astillas de mis propias muelas (Sosa Villada, 2022: 179).

Entre los cuentos que componen la obra *Soy una tonta por quererte* (2022), Sosa Villada interrumpe sus narraciones ambientadas en la época contemporánea, para narrar un acontecimiento ocurrido en Nueva España (actual México) el 27 de septiembre de 1657. La protagonista es Cotita de la Encarnación, una travesti que fue denunciada por una mestiza, Juana de Herrera, que reportó haberla visto junto a un hombre cometiendo el ‘pecado nefando’. Tras muchos interrogatorios, se descubrieron muchos más nombres de hombres y mujeres travestis que solían cometer tales pecados, y comenzó una auténtica persecución, que acabó con todos los acusados condenados a la hoguera, el 6 de noviembre de 1658. En este relato de carácter histórico se da una singular interpretación de los hechos ocurridos, a través del punto de vista de Cotita, que no es otra que una mujer travesti orgullosa de serlo, que no quiere esconderse y que muestra con orgullo su cuerpo ‘diferente’, proceso que ya había empezado desde su infancia:

Mi madre india lavaba la ropa al atardecer sobre una artesa brillante y pura. Mi madre me daba de comer en la boca flores de zapallo cuando era pequeña y enfermaba. Mi madre fue la primera en llamarme Cotita, renunció al nombre de mi bautismo, ningún Juan para nadie (Sosa Villada, 2022: 187).

Una travesti que había sido amada y respetada por su pueblo, por los niños, por las otras mujeres, y por los hombres, y que se había convertido en una figura crucial dentro de la comunidad. Una mujer, traicionada por otra mujer. Sosa Villada en ningún momento oculta la rabia de Cotita por haber sido traicionada y repudiada por su propia gente, que ahora la miraba caminar hacia la hoguera con indiferencia.

Juana, me mataste, le dije, pero ella miró a la tierra y la tierra le dio vuelta la cara. Juana, me mataste, le dije, a mí que jugué con tus hijos, a mí que puse paños de agua fría sobre la frente de tu Miguelito,



cuando la fiebre amenazaba con llevárselo a la Huesuda. ¿No compartí mi maíz y mi chocolate contigo? ¿No nos reímos juntas, como amigas, una junto a otra, al ver a dos changos pelear por un plátano? ¿No te consolé cuando tu esposo te pegó? ¿No lo maldije, acaso? Pero Juana ya no me escuchó, ella había hecho lo suyo, nos había delatado por estar haciendo el amor como los perros (Sosa Villada, 2022: 182),

A los hombres que había amado y que ahora estaban ahí queriéndonos muertas. A los vecinos. A Juana Herrera que me había condenado a esta muerte. A los vecinos que contaron con pelos y señales mis amores de noche. A los demás. A las mujeres a las que les cuidé los hijos. Mujeres a las que di abrigo cuando sus esposos las corrieron de sus casas. Mujeres a las que compraba tortillas y frutas en el Zócalo, mujeres con las que compartí una ramita de alguna planta que crecía en mi casa. A todos, con cuánto gusto los hubiera matado (Sosa Villada, 2022: 185).

Interesantemente, en la interpretación de Sosa Villada el personaje de Cotita aparece como mentor sexual de los hombres del pueblo, enseñándoles muchas virtudes, cómo hacer el amor y cómo respetar a sus esposas. Probablemente una interpretación utópica, dada la época en que se desarrollaron los hechos, pero al mismo tiempo una poderosa imagen de fuerza y autodeterminación de la propia identidad: una mujer travesti que se convierte en una guía para hombres heterosexuales sometidos al patriarcado. Las descripciones que nos ofrece la autora son sucias, desordenadas, pero al mismo tiempo fuertemente realistas. No hay nada idealizado, sólo cuerpos amándose, anhelándose:

Me revolqué con todos los hombres que nos tiraban inmundicias, como la gran puta que era, la sirena puta del lago Texcoco. Les enseñé a desear, a respirarme cerca y decirme cosas bonitas mezcladas con porquerías. Los acostumbré a la suciedad del amor, a su olor a caca, a los picores y goteos, a las pústulas, las ampollas y las fiebres, a la costra y a la roncha, a los ardores, a los cardenales que quedan después de pelearse cuerpo a cuerpo con un otro. Los acostumbré a la sangre y al aliento limpio de beber tanta agua y mascar tanta menta, a lubricar con el moco de las pencas, a comer frutas mientras con nuestro fornicio faltábamos el respeto al dizque dios y al dizque rey. Les enseñé a perder la vergüenza de estar en manos de otra persona, en cueros y con tanto apetito. Incluso les enseñé a hacer el amor con sus mujeres (Sosa Villada, 2022: 186).

Otro detalle notable, es la mezcla de estos hechos históricos y elementos relacionados con la cultura de los indios que habitaban Latinoamérica antes de la llegada de los conquistadores españoles. Un homenaje a las raíces autóctonas de aquellas tierras usurpadas por la despiadada conquista española, que se combinan con el elemento travesti, cuyo cuerpos se transforman en mártires quemados en las llamas como penitencia por sus pecados. Aparece también la figura de Lamashtu, un demonio femenino maligno que pertenece a la mitología de los pueblos mesopotámicos, cuyo nombre es

invocado varias veces por los espíritus que se aparecen en visión a la protagonista. Según la tradición, esta figura malvada solía alimentarse de niños, bebiéndose su sangre, y era la responsable de los abortos y de las muertes infantiles. Además, era portadora de enfermedades, dolencias y muerte (Konstantopoulos.<sup>2017</sup>). Su presencia en este cuento se reduce a una consecuencia de la ira que sienten los cuerpos a punto de ser quemados en la hoguera, prometiendo venganza por el dolor sufrido.

Alguna se puso a hablar en su lengua materna, ciega bajo los trapos con que contuve la hemorragia. Lengua de indias, la lengua de nuestras madres. (Sosa Villada, 2022: 185),

Durante un mes y nueve días nos tuvieron en esos sótanos donde a veces recibíamos la visita de espíritus muy antiguos, espíritus que habían aprendido a hablar escuchando a los hombres en sus primeras fogatas, al inicio de todo, cuando el mundo todavía estaba limpio. Lamashtu, Lamashtu. Voces muy viejas venían a recordarnos que aún podíamos llegar a comer del platito de la venganza. Hundan esta ciudad, maldíganla. Sequen el Texcoco (Sosa Villada, 2002: 183),

La voz de mi madre cantó una canción en náhuatl, fue ciñéndose a mí; yo que había quedado disgregada de dolor volví a ser un cuerpo y la mujer con cabeza de cerdo me dijo: Lamashtu. Quédate con sus hijos. Quédate con ellos. Lamashtu. Era la misma voz que nos había aconsejado en el sótano donde estuvimos presas. (Sosa Villada, 2022: 128).

La historia se convierte así en una caza de brujas travestis, mujeres que se habían ganado el amor y el respeto dentro de su propio pueblo, que habían impartido enseñanzas y cuidado de sus hijos enfermos, dejando al mundo un único recuerdo de su paso por la tierra. Diosas, que tuvieron que sufrir como mártires cristianas, acusadas de pecados de los que se habían declarado orgullosamente culpables.

### **3.3 Convertirse en sí mismas a través de la magia: la crisálida identitaria**

Al principio me travestía en casa de alguna amiga que, a escondidas de sus padres, me permitía la magia de convertirme en mí misma. Transformar en una flor carnosa a aquel muchachito tímido que se escondía en las maneras de un estudioso (Sosa Villada, 2019: 69).

El factor mágico entra en juego también en el retrato de la protagonista de *Las malas* (2019), Camila, que se 'transforma' en la mujer que siempre quiso ser, poniendo en práctica la 'magia' de convertirse en sí misma. En un lugar oculto y apartado de miradas indiscretas, tiene lugar la travesti milagrosa: se despoja de sus ropas masculinas, se afeita, se viste con la ropa de su abuela y se maquilla y perfuma con perfumes robados a sus primas, a su madre y a sus amigas. De crisálida, un cuerpo aún no formado, se convierte en mariposa, una mujer que reúne todas las características para ser definida

como tal. De hecho, la metáfora de la crisálida como símbolo de la identidad y de la transformación es bastante sugestiva. La crisálida es la fase en la que un insecto se envuelve en un capullo antes de transformarse en mariposa (Perillo, 2018). Mientras que dentro de la crisálida la oruga se convierte lentamente en mariposa, el capullo que la contiene sigue conectado con el mundo exterior, recibiendo el sustento que necesita para sobrevivir. Se trata de un lugar de transformación, donde un sujeto (animal, o en este caso, un sujeto humano) deviene otra cosa, transmutándose en nueva materia, nueva identidad. Conectar el proceso de transformación que se produce en la crisálida con la metamorfosis del cuerpo travesti, es una idea provocadora, que la autora propone para comprender mejor lo que significa realmente para una mujer travesti tener que transformarse cada día para convertirse en sí misma. Así como la crisálida, que para que se produzca el proceso de transformación debe alimentarse del exterior usurpando su entorno, lo mismo ocurre con el personaje de Camila: para que su ritual pudiera funcionar, eran necesarios ‘pequeños delitos’ cometidos a otras mujeres, pero sobre todo, a sus clientes. Tuvo que alimentarse de elementos de los que la rodeaban, porque con sus propias fuerzas no podía conseguirlo.

Era una ladrona, sí. ¿Qué otra opción tenía? ¿De qué otra manera hacer posible aquel ritual, si no era a través de robos, engaños, mentiras? No podría haber sobrevivido sin esos pequeños crímenes a la propiedad privada de quienes me rodeaban. Todos colaboraron sin saberlo con esa niña que salía de noche a pasear su culo joven por aquellas veredas que de día recorría vestida de varón, caminando como varón, protegida en ese varón que quería ser invisible. Camila está hecha de pequeños delitos. Primero a la madre, a las tías y primas, después a mis compañeras de baile y después a los clientes. Sobre todo a los clientes (Sosa Villada, 2019: 71).

### **3.4 Utopías travesti en el cuento “Seis tetas”**

El cuento “Seis tetas” contenido en *Soy una tonta por quererte* (2022) de Sosa Villada, concluye la obra esbozando un escenario distópico en el que un grupo de mujeres travestis junto con sus maridos y sus hijos, luego de un exilio forzado de su ciudad, sobreviven en un nuevo lugar utopístico, encontrando su propio locus amoenus. No hay espacio, y mucho menos un tiempo definido, la narración se desarrolla entre una ciudad futurista caracterizada por un significativo avance tecnológico, y los afueras, el campo, un espacio fuera del tiempo y del espacio urbano y civilizado, donde es posible empezar de cero, fundando una nueva comunidad. En el cuento, las mujeres travestis están perfectamente integradas en la vida cotidiana de la ciudad, interrumpida de repente por carteles, drones, pancartas y folletos de forma anónima que incitaban a los ciudadanos a denunciarlas, a matarlas:

¡TODO TRAVESTI DEBE MORIR Y, CON ÉL, TODO AQUEL QUE LO HAYA TOCADO TRES VECES! COLABOREN CON EL MUNDO. ¡MATEN UN POCO! (Sosa Villada, 2022: 196),

A LOS CIUDADANOS LIBRES Y DECENTES, LLEGÓ LA HORA DE TERMINAR CON ESTA DEGENERACIÓN QUE SOCAVA LA PAZ DE NUESTRAS FAMILIAS. MATEN UN POCO. MATEN MÁS. MATEN A LOS TRAVESTIS Y A TODOS AQUELLOS QUE LOS HAYAN TOCADO MÁS DE TRES VECES (Sosa Villada, 2019: 197).

Una represión de la diversidad, de lo que no se ajusta a la heteronormatividad, dictada desde arriba, por un emblema que no tiene nombre, ni lugar, ni puede situarse en un espacio temporal preciso. El éxodo que realizan estas travestis les lleva hasta al campo, un espacio más salvaje, primitivo, donde no hay ningún tipo de tecnología y confort urbano. Los cuerpos travestis se convierten en abyectos, monstruos que de repente tienen que ser desarraigados de la sociedad y exiliados. El sujeto monstruoso es un tema recurrente en la narrativa travesti, como sugiere Ana Gallego Cuiñas, en artículo *Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI* (2021):

Esto es: la violencia capitalista hoy produce en las subjetividades pobres un devenir animal, fantasma o monstruo, en virtud de su condición sexogenérica performática, que es representada y vindicada en la literatura argentina como forma transfeminista y materialista de resistencia y emancipación (Gallego Cuiñas, 2021: 80)

Los monstruos son cuerpos subalternos, queer, que desafían las normas binarias del género, cuerpos que, como en el caso de la autora Susy Shock, con su célebre obra *Reivindico: mi derecho a ser un monstruo* (2011) son capaces de transformarse en otra materia. Monstruos, animales, figuras vegetales, categorías aún más diferentes y alejadas del binarismo de género. Poniendo el enfoque en los varios personajes del cuento, en este nuevo ‘reinado travesti’, se destaca la figura de la Machi, una travesti vieja y sabia, que asume el papel de guía hasta la nueva tierra:

—No es un espejismo —dijo una voz travesti allá al fondo. Era La Machi, que venía sobre el lomo de un perro enorme, casi de la altura de una mula pero mucho más veloz. Un perro blanco chorreado de manchas oscuras. Todas guardamos silencio cuando atravesó la caravana para ir al frente. Llevaba una bolsa llena de escopetas cargadas. Repartió entre quienes sabían usarlas y dijo: —Si dejan de lamentarse, van a escuchar que la tierra solita nos va guiando (Sosa Villada, 2022: 205).

Al igual que en la Manada de *Las malas* (2019), esta comunidad de mujeres travestis junto con sus familias, emprenden un largo viaje en busca de su propio Parque Sarmiento, su nuevo hogar, guiadas por su Tía Encarna (cuya figura se puede encontrar en la de la Machi) la travesti mayor, la que tiene más experiencia y que cuida de todas ellas como una madre. En este mundo alejado del contexto

civilizado, rigen otras leyes totalmente distintas. La oportunidad de poder empezar de cero, daba la posibilidad de recrear las leyes, a veces incluso las leyes de la naturaleza. En el nuevo reino travesti, todo lo que parecía imposible en la urbe, se hace tal. De hecho, no hay asombro si la protagonista se acuesta con un zorro, la hija de la travesti Lilith pare seis cachorros, o que la travesti Sulisén, de repente, empieza a poner huevos. Ya no se habla de reglas morales, de ética, no hay necesidad de nada de eso. No son más que cuerpos animales, monstruosos, que plantan sus raíces en un utópico jardín del Edén travesti.

La curva de mi vientre se ponía rosada y olía tan bien como la suya, entonces la música volvía, perra contra zorro, la música era hecha por nosotros. Yo me espantaba de lo que podía decirle, las cosas que podía inventar. Una lengua larga, fina, como una mantarraya rosada, me lamía por dentro de la boca, diente por diente, todo el arco de la encía, el paladar arenoso, la piel de la mejilla, tan parecida al interior del culo donde él metía la mitad de su belleza. Yo resucitaba (Sosa Villada, 2022: 224),

Voy a beber con las demás. Por la puerta tenemos la perspectiva de un gran hito en nuestra religión. La adolescente que lame a sus cachorros y acerca sus hocicos a los seis pezones que le nacieron en el vientre y se llenaron de leche, para que se alimenten (Sosa Villada, 2022: 237),

Voy a buscar huevos todas las semanas al rancho de Sulisén. Huevos fresquitos que ella misma pone en los patios, agarrada de un palenque improvisado que dejara su gran amor para atar los caballos (Sosa Villada, 2022: 227).

Sosa Villada construye un paraíso de identidad donde estos cuerpos pueden ahora sentirse identificados, y sobrevivir por sus propias leyes. Una vez más, nos encontramos ante una de las piedras angulares de la ficción transexual, gracias a la presencia del elemento animal, relacionado con la voluntad del cuerpo de ir más allá del simple binarismo de género. La célebre activista travesti argentina Lohana Berkins desafió la representación transgénero con su aforismo “En un mundo de gusanos capitalistas hace falta coraje para ser mariposa”, que, junto con muchas otras representaciones de animales, dio lugar al nacimiento del realismo mágico y utópico de Sosa Villada.

## Capítulo 3: Maternidades diversas: amor y resistencia en la comunidad travesti

### 1. Maternidad Travesti: Dualidad entre el instinto materno y las madres biológicas

En este capítulo el enfoque principal es poner en análisis las figuras parentales presentes en las obras de Sosa Villada, examinadas por este estudio. En *Las malas* (2019) y *Soy una tonta por quererte* (2022), la autora construye un mundo donde, así como la creación de comunidades subversivas compuestas por cuerpos travestis en las que existe un aspecto jerárquico que las convierte casi en familias, hay fuertes referencias y alusiones a su vida personal, a su infancia y a sus padres, al igual que a temas como la maternidad, la paternidad en diferentes ámbitos. Tratar de maternidad en el contexto travesti significa desafiar, una vez más, a los patrones patriarcales perseguidos por la sociedad. De fuerte contraste, es el fortísimo dualismo en la escritura de Sosa Villada entre los instintos maternales que sienten sus personajes travestis, y la presencia de diferentes madres, mujeres cisgénero que pueden llegar a ser portadoras de hijos. Personajes como la Tía Encarna, en *Las malas* (2019), que encuentra al niño abandonado al que rebautiza como ‘El Brillo de los Ojos’, y lo cría como su hijo, o personajes como las travestis del cuento “Seis Tetas” de *Soy una tonta por quererte* (2022), que tienen familia, maridos e hijos (aunque no está claro si son hijos biológicos, dado el carácter utópico de la historia), que chocan contra otros personajes femeninos, mujeres como la madre biológica de Camila y la prostituta embarazada que trabaja con la manada del Parque Sarmiento en *Las malas* (2019), o la madre de Martín en el cuento “No te quedes mucho rato en el guadal” y el personaje de la abuela en “La Merienda” en *Soy una tonta por quererte* (2022). Como explica Orna Donath en *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales* (2017), ser madre en el mundo heteronormativo y patriarcal, es un acto de fundamental importancia para la mujer:

La maternidad anunciará tanto al mundo como a sí misma su extensión de mujer en toda la extensión de la palabra, una figura moral que no solo paga su deuda con la naturaleza al crear vida, sino que además la protege y la promueve (Donath, 2017: 34).

Ser madre significa recibir una validación social, que certifica y aprueba el hecho de ser una mujer en la sociedad contemporánea. No puede ocurrir lo mismo con un cuerpo travesti, porque aunque de igual forma busque la aprobación de la sociedad para poderse considerar un cuerpo femenino, el hecho de que no pueda ser madre complica esta confirmación. No obstante, esto no significa que no sea posible, para un sujeto sin aparato genital femenino y por tanto incapaz de procrear, no experimentar un instinto maternal propio.

A lo largo de los siglos, muchos estudiosos han debatido si el instinto maternal es algo innato, natural o una construcción social. Norma Ferro, en su obra *El instinto maternal o la necesidad de un mito* (1991), intenta apoyar esta última teoría:

De entre todas las expresiones de dominación de la mujer, el así llamado “instinto maternal” se revela con una especie de fuerza social y cultural, cobrando, de ese modo, una enorme incidencia sobre su psiquismo (Ferro, 1991: 12).

Siguiendo así esta tesis, por tanto, es posible que incluso los cuerpos no biológicamente femeninos puedan experimentar un instinto maternal, al igual que las madres, cuidar y criar a los hijos, convirtiéndose en figuras centrales de su crecimiento. Por eso, la relación entre Tía Encarna y sus ‘hijas putativas’ es casi más sana y equilibrada que la relación entre Camila y su madre biológica.

Entonces iba a despertar a La Tía Encarna, como si en realidad no la trajera del sueño sino de un hechizo de cuentos de hadas. Ella remoloneaba en la cama y se dejaba atender con devoción. «Qué hermosa estás, mi amor», eran las primeras palabras que escuchaba nuestra madre adoptiva cada vez que despertaba ahí. Y con eso era suficiente para contrarrestar el horror del mundo. (Sosa Villada, 2019: 41).

Tal vez haya más amor, y al mismo tiempo más compasión. Entre travesti, se pueden entender mejor, y una mujer travesti que ha vivido por mucho tiempo esa vida, sin duda puede entender mejor lo que viven las travesti más jóvenes. Una barrera que, por otra parte, persiste en la relación entre la hija travesti y la madre biológica, que no puede comprender el camino elegido por su hija, dándole la espalda, negando su existencia y su pertenencia al núcleo familiar.

Mi papá y mi mamá sentían vergüenza de mí. Les avergonzaba tener un hijo gordo y afeminado que no sabía defenderse, que prefería quedarse encerrado mirando televisión o leyendo un libro a jugar al fútbol con los muchachotes del barrio. Cuando venían visitas, él se encargaba de poner el tema sobre la mesa como un castigo (Sosa Villada, 2019: 86).

Las diferencias entre madres travestis y madres biológicas desde un nivel científico y anatómico es bastante evidente, sin embargo, considerando el factor del instinto maternal como un constructo social, estas diferencias se reducen, y acaban conectando a estas dos figuras, aportando nuevos significados, que se propondrán a continuación.

## 1.1 Maternidad travesti como acto de amor y resistencia

Todas queríamos ser madres, era curioso hasta qué punto todas queríamos lo mismo (Sosa Villada, 2019: 67).

En la obra de Sosa Villada, junto con acontecimientos y personajes maravillosos, es interesante la presencia en la trama de la construcción de maternidades travestis, familias subversivas y comunidades afectivas diferentes y fuera de los patrones heteronormativos. En estas nuevas comunidades creadas por la autora, se impugnan instituciones predominantes y típicas de la sociedad contemporánea, tales como la familia, la maternidad, o el matrimonio, convirtiéndolas en ritos de resistencia, de rebelión. En concreto, la maternidad sigue siendo uno de los temas más centrales en el mundo narrativo de Sosa Villada, especialmente la maternidad travesti. En *Las malas* (2019), trata de una maternidad estéril, de cuerpos que no pueden reproducirse siguiendo el modelo femenino, y no obstante, desarrollan un fuerte instinto maternal y comunitario, adoptando el comportamiento típico de la madre, que cuida de sus hijos.

«Las pijas no tienen gusto a nada», decía La Tía Encarna. Te acariciaba y te decía: «Agachá la cabeza cuando quieras desaparecer, pero mantené la frente alta el resto del año, nena». Y era como una madre, como una tía, y todas nosotras estábamos de pie ahí, en su casa, mirando al niño robado al Parque, en parte porque ella nos había enseñado a resistir, a defendernos, a fingir que éramos amorosas personas castigadas por el sistema, a sonreír en la cola del supermercado, a decir siempre gracias y por favor, todo el tiempo. Y perdón también, mucho perdón, que es lo que a la gente le gusta escuchar de las putas como nosotras (Sosa Villada, 2019: 34).

Se trata en este caso de una cuestión de maternidad no biológica, sino de elección. Una maternidad que devuelve el sentido de familia, de comunidad, donde se comparten pasados difíciles y futuros inciertos. Se hace también interesante explorar el sistema jerárquico de estas comunidades travesti, en las que surgen estas maternalidades y sus ‘hijas adoptivas’. Según la antropóloga Julieta Vartabedian Cabral en *Cuerpos, sexualidad y migraciones de travestis brasileñas* (2012), no es posible una transformación en travesti sin una red de relaciones ya establecidas por las figuras de ‘madres’ y de las ‘madrinas’, travestis con más experiencia y medios económicos que protegen, orientan y controlan a las recién llegadas sobre todo en el ambiente laboral, de prostitución. De esta manera, se crea un vínculo muy resistente entre las ‘hijas’, ‘madres’ y ‘madrinas’, una relación de poder, social y económica. De hecho, según la autora:

Se observa así la compleja relación que se establece entre estas dos partes. El respeto, el miedo, la violencia, la admiración, el compromiso, el dinero y las deudas confluyen en un vínculo que, después



de un tiempo, se llega a descubrir que poco tiene que ver con el “amor maternal” y más con la necesidad, de unas, de acceder a unas redes de apoyo y el deseo, de otras, de obtener grandes ventajas económicas por ello (Vartabedian Cabral, 2012: 74).

Se trata de una conexión que se consolida por el amor, por la voluntad de ayudar a los que pasan por el mismo camino, y al mismo tiempo un acto de fortalecimiento, creando un sentido de resistencia, contra organismos de poder y control, como la policía, el estado, los clientes. En *Las malas* (2022), Sosa Villada se refiere a una ‘complicidad de huérfanas’ creada por las hermanas de la manada guiadas por la Tía Encarna, una complicidad que se ve necesaria en estos momentos de miedo, violencia, injusticias.

La policía va a hacer rugir sus sirenas, va a usar sus armas contra las travestis, van a gritar los noticieros, van a prenderse fuego las redacciones, va a clamar la sociedad, siempre dispuesta al linchamiento. La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano. A pesar de saber todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de La Tía Encarna. Eso que sucede en esa casa es complicidad de huérfanas (Sosa Villada, 2019: 24).

## **1.2 Partir el monstruo: el vínculo entre madres biológicas e hijas travestis**

Desplazando la atención hacia las madres biológicas representadas en las obras analizadas, es posible encontrar muchas perspectivas interesantes sobre la complicada relación entre madre biológica e hija travesti. En *Las malas* (2019), la autora aporta su propia experiencia, relatando recuerdos de su difícil infancia, tras sus padres que la rechazaban y una situación económica y familiar bastante intrincada. Estas aportaciones aparecen también en *Soy una tonta por quererte* (2022), en el que ya en el primer cuento los padres de Camila viajan al santuario de la Difunta Correa para pedir que su hija travesti encontrara una vida mejor:

La palabra era vergüenza. No podía sentir una vergüenza mayor que esa: la constatación de la pobreza. Mendigar a la gente para que me compraran helados, aprendiendo ya entonces las astucias del comercio que después pondría en práctica para vender mi cuerpo: decir lo que los clientes quieren oír (Sosa Villada, 2022: 32),

Cuenta La Grace que el día que fueron al santuario de la Difunta Correa lloró apenas vio al primer penitente subir la cuesta de rodillas y con los ojos bañados en lágrimas. Se imaginó las promesas hechas, para una casa, para que saliera bien una cirugía, por un trabajo soñado, por la vuelta de un gran amor, y se emocionó. Habían llorado juntos con Don Sosa, porque la impotencia los dejaba en el medio

del desierto, pidiéndole a una santa que hiciera el trabajo que ellos no habían podido hacer (Sosa Villada, 2022: 15).

La relación entre madre e hija, especialmente hija travesti, es ciertamente muy compleja, y se ha convertido en objeto de estudio de parte de muchos psicólogos y académicos modernos y contemporáneos. En el artículo *Entre madres e hijas: discusiones feministas sobre el legado* (2019), la profesora Rossana Blanco Falero reconstruye este complejo vínculo, en todas sus diferentes formas:

La maternidad no se agota en la función biológica de la procreación, sino que es un fenómeno complejo que involucra las determinaciones inconscientes y las identificaciones de la mujer con su propia madre y los mitos sociales acerca de la maternidad propios del momento histórico en que se vive. La maternidad tiene por lo tanto una dimensión fuertemente intergeneracional entre mujeres y está anclada en los procesos históricos en sentido amplio (Blanco Falero, 2019: 212).

Contextualizando tanto el momento histórico (últimas décadas del siglo XX) así como la situación económico-política de Argentina en dichos años, la novela de Sosa Villada complica aún más el tema. No sólo se encuentra una relación entre madre e hija muy enredada, sino una madre que, a pesar de sus expectativas para su hijo y su futuro, asiste como espectadora al cambio de sexo de su prole, que de macho, se convierte en hembra. Es un proceso tortuoso, muy largo y difícil, que, dada la falta de apoyo por parte de los padres, se hace mucho más intrincado de llevar a cabo. Sin duda, Sosa Villada no escatima la crueldad y la violencia de las que fue testigo durante su infancia:

La ignorancia que ataba a mi mamá a la enfermedad de ese matrimonio y a mí a la enfermedad de mi matrimonio con el mundo, la ignorancia que ahoga hasta el mareo, el derrumbe de mi madre que yo prolongué en mí, como un animal atrapado en una cueva. Mi mamá con un niño a cuestas que ya comenzaba a decepcionarla, pobre madre: el niño afeminado que no cedió a los cintazos, al castigo, a los gritos y cachetadas que intentaban remediar semejante espanto. El espanto del hijo puto. Y mucho peor: el puto convertido en travesti. Ese espanto, el peor de todos (Sosa Villada, 2019: 64).

Una violencia que también vivió en primera persona su propia madre, debido a un marido cruel, infiel y alcohólico. Una especie de crueldad que unía en el dolor a madre e hija, por muy diferentes que fueran. Un dolor que la madre no pudo expresar durante su matrimonio, tal vez ya iniciado cuando se quedó embarazada a una edad temprana, pero que al mismo tiempo la hija pudo expresar, comprendiendo que no quería seguir los pasos de su padre, no quería ser un hombre si ser un hombre significaba parecerse a esta persona:

Yo digo que fui convirtiéndome en esta mujer que soy ahora por pura necesidad. Aquella infancia de violencia, con un padre que con cualquier excusa tiraba lo que tuviera cerca, se sacaba el cinto y castigaba, se enfurecía y golpeaba toda la materia circundante: esposa, hijo, materia, perro. Aquel animal feroz, mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo (Sosa Villada, 2019: 65),

El niño maricón se queda en un rincón para mirar a su madre leer las revistas mientras fuma. Una mujer tan joven. Una mujer que, por la edad, bien podría ser su hermana. El niño ha escuchado a su madre llorar. El horror de un matrimonio como aquel, basado en la fuga de la madre de su propia familia, la enorme responsabilidad que tiene el padre con una mujer como esa, una mujer que no sabe tomar decisiones, que no toma decisiones, o toma una única decisión: que el esposo decida por ella. Cómo no escucharla cuando lloraba, eso es imposible en la pobreza: todos los cuartos se comparten (Sosa Villada, 2019: 65).

Otra reflexión interesante podría hacerse sobre la cuestión del trabajo y del cuerpo, expresada por las mujeres de la familia Villada: la autora cuenta que todas ellas empezaron a trabajar como mucamas desde muy jóvenes. Era como si sus cuerpos hubieran nacido para trabajar para los demás, ya fuera como mucamas, como esposas, y más tarde como madres. No había escapatoria, como tampoco había otra forma de sobrevivir económicamente. Siempre había un problema de dependencia de los demás, ya fueran sus propios amos, o maridos. Esta consideración puede conectarse también a las condiciones de vida de las prostitutas travestis: las dos figuras poseen muchos aspectos en común, que las hacen parte del mismo mecanismo social enfermo.

Es un recurso, el de usar el cuerpo como herramienta de trabajo. Las hay que se casan, las hay que van a limpiar las casas de otra gente. Gozan de libertad, saben que pueden hacer dinero rápido, que es sólo una cuestión de horas, poner el cuerpo y ya. Un delantalcito humilde y guantes de goma para no dejarse tocar por la mugre de los otros (Sosa Villada, 2019: 77).

A pesar de este vínculo creado por el dolor que sufrieron juntas y su futuro compartido, impartido por las mismas figuras masculinas como signo de la dominación patriarcal que ejerce fuerza y opresión sobre cuerpos femeninos, no es suficiente para que la madre de Camila pueda aceptar a su propia hija travesti. Aquí es donde interviene el factor social, y sobre todo el factor religioso: ser una mujer travesti iba en contra de todas las normas religiosas cristianas, y como mujer profundamente religiosa y criada como tal, a la madre de Camila le cuesta mucho aceptar la verdadera naturaleza de su hija. El diálogo entre ambas se hace difícil, tortuoso, y Camila no tiene más remedio que buscar otra figura materna que pueda cuidarla. Y esta figura materna, será la misma Tía Encarna.

### 1.3 Ser madre de las malas: análisis de la figura de la Tía Encarna

Desde los primeros capítulos de *Las malas* (2019), aparece la figura de la Tía Encarna, una vieja travesti de ciento setenta y ocho años, que acoge a las demás travestis en su pensión de la que es dueña, desarrollando con ellas una verdadera relación paterno-filial, mostrando un poderoso instinto maternal. Por lo tanto, se convierte en una figura clave en la misma obra, el punto de referencia y guía de toda la manada. Su cuerpo es descrito por la autora como una ‘patria’ que representa con orgullo a todas las travestis: cortaduras y cicatrices hechas por ella misma en la cárcel, de peleas, clientes y ataques callejeros, tetas y caderas rellenas de aceite de avión que le habían dejado moretones permanentes. Un cuerpo cargado de todas las violencias, el dolor, que representa los abusos que recibió su comunidad, un cuerpo que ha vivido por mucho tiempo y tiene tanto que compartir.

Su instinto materno era teatral, pero dominaba su carácter como si fuera auténtico. Exageraba como una madre, controlaba como una madre, era cruel como una madre. Tenía el umbral de la ofensa muy bajo y se resentía con facilidad (Sosa Villada, 2019: 18),

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

Asimismo, el instinto maternal de la Tía Encarna es un punto crucial de la narración: es ella la que encuentra al Brillo de los Ojos en el Parque Sarmiento, una escena que parece recordar al parto biológico de las madres cisgéneros, que se realiza en un escenario contradictorio y muy alejado con respecto a cómo se desarrollaría el parto de una mujer: un Parque donde por la noche suelen encontrarse las prostitutas travestis con sus clientes, y donde el tráfico de drogas está a la orden del día.

A esa hora, el Parque es como un vientre de gozo, un recipiente de sexo sin vergüenza. No se distingue de dónde provienen las caricias ni los lengüetazos. A esa hora, en ese lugar, las parejas están cogiendo. Pero La Tía Encarna persigue algo así como un sonido o un perfume. Nunca es posible saberlo cuando se la ve ir detrás de algo. Paulatinamente, eso que la ha convocado se revela: es el llanto de un bebé. La Tía Encarna tantea en el aire con los zapatos en la mano, enterrándose en la inclemencia del terreno para verlo con sus propios ojos. (Sosa Villada, 2019: 20).

No solo por su instinto maternal evidente, la Tía Encarna es protagonista de diferentes momentos poéticos y cargados de simbolismo. Al cuidar de sus ‘hijas putativas’, también se convierte en su mentor, protegiéndolas tanto en el contexto laboral como social, utilizando su gran sabiduría como recurso.

Nos defendía de la policía, nos daba consejos cuando nos rompían el corazón, quería emanciparnos del chongo, quería que nos liberásemos. Que no nos comiéramos el cuento del amor romántico. Que nos ocupáramos de otros business, nosotras emancipadas del capitalismo, de la familia y de la seguridad social. (Sosa Villada, 2019: 28).

Además, “para la Tía Encarna todas las travestis éramos Yerma. Todas estábamos resecas como una acequia olvidada” (54), una clara referencia a la homónima obra teatral<sup>7</sup> escrita por Federico García Lorca, cuyo tema principal es el instinto maternal y la lucha para ser madre por parte de la protagonista. Un intento de Sosa Villada de conectar las dos narrativas: los cuerpos estériles, incapaces de reproducirse, son como terrenos yermos, abandonados, y en este caso tenemos una reinterpretación en clave queer que problematiza el concepto de ser madres, por parte de mujeres travestis. La relación entre la Tía Encarna y el Brillo de los Ojos coincide con la de madre e hijo. Ella es madre porque decidió adoptarlo y criarlo, y no por parirlo. Una maternidad fracasada, estéril, que no es capaz de producir, pero que al mismo tiempo se encarga de liderar una comunidad entera, y criar a un niño. Resulta interesante también la simbología cristiana utilizada para hablar de la familia creada por Encarna, el niño y el Hombre sin Cabeza, los tres se comparan con La Sagrada Familia que deviene ‘La Trava Familia’. María coincide con la figura de la tía Encarna, que difiere de la santa por ser una mujer travesti que no parió a su hijo, y que lo amamanta con el aceite de avión con el que rellena sus tetas. José es el Hombre sin Cabeza, un gran trabajador que acepta pasivamente el destino de ser madre de su mujer, y que pronto desaparece. Y por último, Jesús está representado por El Brillo de los Ojos, perseguido por los vecinos de la pensión, que se sacrifica al final de la obra redimiendo la comunidad de las travestis del parque, convirtiéndose en un icono sagrado.

Desde la llegada del niño a la pensión, todo empezó a cambiar entre La Tía Encarna y su Hombre Sin Cabeza. Nosotras pensamos que ahora teníamos nuestro Jesús y nuestra María y nuestro José, nuestra propia sagrada familia, una familia que se nos parecía y de la cual éramos hijas. (Sosa Villada, 2022: 27).

---

<sup>7</sup> La obra sigue a Yerma, una mujer casada con Juan, un hombre enfocado en su trabajo y su riqueza que no quiere tener hijos. Yerma anhela desesperadamente ser madre, pero tras dos años de matrimonio y presión social, sigue sin concebir. La relación con Juan se deteriora, y en un momento de desesperación, Yerma confronta a su esposo, llevando la obra a un trágico clímax que simboliza su desesperanza y la crítica de Lorca a los roles de género.

Finalmente, también debe abordarse el pasaje final de la obra, en el que intervienen la Tía Encarna y el Brillo de los Ojos. Después de varias amenazas del vecindario que quiere saber la verdad sobre ese niño, decide encerrarse en casa con su hijo y ninguna de las travestis que apadrinó está allí para ayudarla. Al cabo de seis meses, Camila vuelve a visitarla, encontrando una escena terrible: la tía Encarna, la madre travesti de todas ellas, ha cedido a la presión del mundo que la rodeaba, encerrándose con El Brillo en la habitación y asfixiándose con gas. El acoso social que había sufrido se hizo intolerable. Encarna nunca había cedido ante las mil violaciones que había experimentado su cuerpo centenario, pero el hecho de ser madre la había enfrentado a un dolor desconocido: la violencia ejercida sobre el cuerpo de su propio hijo, un hijo que estaba expuesto a las violencias, a las torturas por ser hijo de una mujer travesti, víctima de un mundo putrefacto, donde no la única solución era la de la muerte.

La Machi hace pasar al cuarto a las más cercanas y nos quedamos ahí, contemplando la escena: el niño echado de perfil junto a su madre. Murieron cara a cara, mirándose a los ojos. Murieron sabiamente, para no tener que soportar más humillaciones. Nuestra madre y su hijo adorado. Qué más decir (Sosa Villada, 2019: 227).

## **2. En el terror mutuo entre el padre y la travesti cachorra: la paternidad en las obras de Sosa Villada**

“¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber uno las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día” (Sosa Villada, 2019: 65).

Tras un análisis de las figuras maternas femeninas en las obras de Sosa Villada, la atención se desplaza ahora en las diferentes figuras paternas presentes. Se trata de padres exclusivamente biológicos, que encontramos en las figuras de Don Sosa, padre de la misma autora, presente tanto en *Las malas* (2019) como en el primer relato de *Soy una tonta por quererte* (2022), “Gracias, Difunta Correa”, o en el personaje de Ricardo Camacho, padre violento y brutal del pequeño Martín en el cuento “No te quedes mucho rato en el guadal”. En su escritura, Sosa Villada no escatima la violencia y la crueldad que vive la comunidad travesti, describiendo cada detalle con realismo y crudeza. Violencia que comienza en la infancia, y que parte principalmente de sus padres, gracias a familias inmersas en entornos pobres y culturalmente poco progresistas. Ella misma sufrió mucho durante toda su niñez, debido a un padre alcohólico y violento que le fue infiel a su madre. Una figura heteronormativa, que encaja perfectamente en los estereotipos asociados al hombre heterosexual y viril, cuyos ideales no pueden ser compatibles con los de su hija trans y prostituta. Hay que abordar también el tema de la ‘ley del

padre', para poder examinar con mayor eficacia la relación que se desarrolla entre padre e hijo. De hecho, según el psiquiatra y psicoanalista francés Jacques Lacan en *El Seminario, Libro III: Las psicosis* (1984), en el nombre del padre es donde tenemos que reconocer el sostén de su propia función simbólica, que, desde el albor de los tiempos históricos, identifica su persona con la figura de la ley. Una relación símbolo de una autoridad, legislativa y punitiva, que condiciona al sujeto desde el principio, hecha por expectativas y sueños no cumplidos. El padre ve su propio yo reflejado en su hijo, tratando de moldearlo a su propia figura, y cuando el hijo elige recorrer otro camino, diferente al del padre, esto se convierte en motivo de rechazo, de negación. Es aquí donde converge la explicación: la relación fracasada entre Camila, o Martín, y sus respectivos padres, radica en haber elegido un camino y una vida fuera del molde heteronormativo, diferente a la que sus padres habían elegido para ellos.

El padre ha hecho lo que pide el mundo: le ha pedido de todas las maneras a su hijo maricón que no sea la futura travesti, la gran puta. Que no viva, que negocie con Dios y viva sin vivir, que sea otro, que sea su hijo pero de ninguna manera que sea eso que quiere ser: eso que quiere manifestarse. Pero cómo ocultar esa revelación. ¿Cómo puede una ocultar eso que se da a conocer desde el corazón de la piedra, eso que estuvo oculto toda la vida dentro de esa piedra, esa forma para ser vivida, no sólo manifestada? Esa realidad imposible de rastrear, de saber cuándo comenzó, cuándo se decidió que fuéramos prostitutas (Sosa Villada, 2019: 78),

Era una influencia mala tanta mujer en la vida de un chico, una tan presente porque se había ido y otra tan presente que le regalaba un perro. Un pico y una pala tendría que haberle regalado. Pero qué podía hacer él si desde que su mujer se había ido apenas tenía cabeza para poner la comida en la mesa y mandar a los chicos a la escuela. Sentía pena por ellos. No ignoraba que, por momentos, con sus hijos era un hijo de puta (Sosa Villada, 2022: 31).

En este contexto, también conviene mencionar la 'masculinidad tóxica', término que, a finales de la década pasada, pasó a utilizarse para describir de forma crítica el conjunto de comportamientos asociados a la creencia en la superioridad masculina, que se acompaña de insidiosas agresividad que afecta a los hombres y a las personas con las que se relacionan. Según Callirgos<sup>8</sup>, desde pequeños los varones están marcados por una serie de exigencias de rendimiento y responsabilidades, incluso otras obligaciones que contribuyen al desarrollo de su propia masculinidad. Se añade el adjetivo 'tóxica' a la definición de masculinidad, porque estas exigencias, responsabilidades y comportamientos típicos asignados a los varones, se convierten en su propia cruz, victimizándoles. Se podría suponer, por tanto, que las figuras paternas descritas en las obras de Sosa Villada podrían ser ellas mismas

---

<sup>8</sup> Callirgos, *Sobre héroes y batallas*. Universidad Pontificia del Perú, Lima, 2004.

afectadas por el sistema patriarcal, obligadas a cumplir ciertos dictados sociales. El hombre no puede desprenderse de sus emociones, no puede llorar, no puede comportarse de forma puramente femenina. En la sociedad heteronormativa, cada hombre y cada mujer tienen sus papeles claramente definidos, y no pueden ir en contra de las leyes patriarcales. Así como Cristian, hijo de Don Sosa, que siente poseer un cuerpo que no siente como suyo, y que emprende una transición de género, convirtiéndose en mujer, o como el pequeño Martín, que no debía llorar, porque los hombres nunca lloran.

A los cuatro, a los seis, a los diez años, yo lloraba de miedo. Había aprendido a llorar en silencio. En mi casa y con un padre como el mío, estaba prohibido llorar. Se podía guardar silencio, descargar la rabia mientras se hachaba leña, golpearse con otros niños del barrio, pegarle puñetazos a las paredes, pero nunca llorar. Y mucho peor, llorar de miedo (Sosa Villada, 2019: 62),

—No le diga Martincito. — ¿Por? —Porque lo infantiliza. Se tiene que hacer hombre. Le habla como si fuera una criatura y el maricón no me habla como hombre. (Sosa Villada, 2022: 28).

## **2.1 La barbaridad del papel de ser padre: análisis de la relación entre hija travesti y padre biológico**

En las noches de mi infancia escuchaba a mis papás pelearse a golpes. Todo es espejo: busco la violencia, la provooco, estoy sumergida en ella como un baño bautismal (Sosa Villada, 2019: 64).

La escritura de Sosa Villada se caracteriza por una fuerte denuncia de las figuras masculinas que aparecen en sus textos. En particular, la relación con su padre, Don Sosa, es un tema recurrente en su mundo narrativo, una de las piedras angulares de su formación también como mujer disfrazada, y como escritora. En *Las malas* (2019) se encuentran numerosos relatos sobre su juventud, que interrumpen la narración cronológica de los eventos, secuencias narrativas que remiten a su adultez, su trabajo, sus estudios a la universidad, y su infancia como ‘niño maricón’ en la pampa cordobesa. Estos contrapuntos funcionan como evidencia del estigma que encarga la prostituta travesti cada día, entre el rechazo por parte de su familia, y la violencia de la vida callejera. Una vida que se convirtió en su única vía de escape, ya que la convivencia en casa y la relación con su padre eran cada vez más complicadas. Un odio paterno, probablemente imprescindible de las propias elecciones de Camila, dado el carácter violento de su padre. Don Sosa retrata la verdadera figura paterna patriarcal y machista, que se otorga a sí mismo el derecho a ejercer su poder sobre los cuerpos femeninos de su familia, en primer lugar sobre su esposa, y luego sobre su hija. Aquel que ejerce la susodicha 'Ley del Padre', y que cumple todos los parámetros para ser definido como representante de una fuerte masculinidad tóxica. Es él que le dio nombre, Cristian Omar, y que por nada del mundo debería cambiarse con otro, especialmente con un nombre femenino. Los esquemas están para ser observados



cuidadosamente, no para ser destruidos. Al mismo tiempo, hay que admitir que precisamente de acuerdo con las principales características de la masculinidad tóxica, el propio Don Sosa pudo haber desarrollado un carácter tan mezquino y proclive a la violencia precisamente porque él mismo sufrió estas exactas dinámicas durante su infancia. Como ya expresado anteriormente, no obstante las dificultades de su relación, Sosa Villada atribuye a su padre una posición clave en el tema de su llegada a la escritura. De hecho, en su relato autobiográfico *El viaje inútil, Trans/escritura* (2018), Sosa Villada empieza su narración con estas palabras:

Un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mí. Estoy sentada en la falda de mi papá, tengo una caja de lápices de colores, un cuaderno Gloria de color anaranjado y mi papá toma mi puño y me enseña a usar el lápiz (Sosa Villada, 2018: 11).

Una escena que representa un ‘bautismo identitario’, en el que enseña a su hijo, que en aquel momento aún mantenía su nombre de nacimiento, Cristian Omar Sosa Villada, a escribir. Un acto sencillo, pero al mismo tiempo poderoso, que permitirá a Camila, después de muchos años, hacer de la escritura su mundo, su válvula de escape. Gracias a su padre, un hombre violento, traidor y de mentalidad cerrada que, desde luego, nunca mostró afecto por su familia. Efectivamente, Sosa Villada reconoce a su padre como la figura que le abrió las puertas a la escritura, la cual es vista como un regalo, un precioso don, que difiere de los demás ‘regalos’ recibidos por parte de su padre, tales como el abandono, el rechazo, el auto desprecio.

Otro padre le regala a su hijo una pelota, un animal, un televisor en su cuarto, pero él me regaló la posibilidad de escribir (Sosa Villada, 2018: 14).

El dolor a la que estuvo continuamente expuesta por parte de su padre, afectó negativamente a su primer encuentro sexual, caracterizado por el mismo miedo que sentía al enfrentarse a su figura paterna. Como relatado en *Las malas* (2019), fue abusada por dos policías que la amenazaron con contarle a su padre que su hijo se vestía de mujer por la calle. El miedo a la reacción del padre venció, y no obstante su menor edad y su claro desagrado, los dos la abusaron igualmente.

[...] dos policías y un civil que sospecho era policía. Tuve sexo con ellos por terror al castigo de mi papá. Preferí perder la virginidad, si es que supone una pérdida, a enfrentar la rabia paterna al enterarse de que su hijo salía a mariconear vestida de mujer (Sosa Villada, 2019: 75).

No sólo su llegada a la escritura, sino también su llegada al mundo travesti fue marcada por la presencia de este sentimiento de miedo hacia su padre. La mujer que vivía en ese niño surgió ‘por

pura necesidad’, resultado del rechazo visceral que sentía por parecer algún día a su mismo padre. De hecho, en una escena de *Las malas* (2019), Camila se dirige a la casa de la Machi Travesti, y se pone a llorar porque se siente agotada de aquella vida, confesándole que le está cayendo el pelo, y la ella le aconseja tomar ciertas hormonas para solucionarlo. Sin embargo, este no es el verdadero motivo de sus sollozos:

Me fui sin confesarle lo que más temía: que, a medida que se me caía el pelo, mis rasgos se iban pareciendo más y más a los de mi padre. Sabía que era por el cansancio, que todo era cuestión de sueño. Pero mi frente seguía ensanchándose día a día y mi rostro de hombre ahí agazapado me resultaba cada vez más amenazante (Sosa Villada, 2019: 121).

El mayor temor de Camila, de hecho, es que esta repentina pérdida de pelo la haga parecerse cada vez más a su padre. Un dolor arraigado en ella desde la infancia, el terror a parecerse a un hombre que ha sido, hacia sí misma y hacia su madre, un símbolo de violencia y brutalidad. Una crueldad que la llevó a convertirse en Camila, casi como en rebelión contra todo este dolor.

## **2.2 Lo masculino: analizando el tema de la higiene heteronormativa**

Por heteronormatividad se entiende el principio organizador del orden de relaciones sociales, políticas, institucionales que hace la heterosexualidad el parámetro desde el cual juzgar (que sea aceptar o condenar) las diversidades a nivel de relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes (Pecheny, 2008). En conexión con el tema de las figuras patriarcales descritas en las obras de Sosa Villada, a continuación se procede al análisis del concepto de ‘higiene heteronormativa’, poniendo un enfoque en la representación de la heteronormatividad en el contexto travesti. Se trata de un dispositivo social, que se ha desarrollado y solidificado a lo largo de los siglos, y que ha llevado a la creencia de que el estilo de vida heterosexual y la neta división entre hombres y mujeres es la única práctica aceptable, condenando cualquier otra realidad. A principios de los años noventa, en los Estados Unidos nació una nueva perspectiva en los estudios de género, que fue denominada teoría queer, en el que se destaca la filósofa Judith Butler como una de las pensadoras más representativas de estas investigaciones contemporáneas. Butler acuñó el término ‘matriz heteronormativa’, un modo binario de entender y clasificar el género, limitándose a la presencia de lo masculino y lo femenino. Una matriz normalizadora, que prohíbe la diversidad y los esquemas que desafían este sistema binario, clasificándolo como ‘la normalidad’. Aunque, según el filósofo francés Michel Foucault en su obra *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (1978), no hay nada natural en la heterosexualidad, tanto este término como el de homosexualidad fueron constituidos en el siglo XIX como una forma de control, promoviendo estereotipos de género y categorizando formas de expresión

de la sexualidad y del género. A partir de esta base teórica, y tras una breve aclaración sobre la heteronormatividad y la matriz heteronormativa, se propone a continuación la acuñación de un nuevo término, inspirado precisamente en los relatos de Sosa Villada, el de la ‘higiene heteronormativa’. Más concretamente, se ha querido añadir este sustantivo ‘higiene’ para abrir un discurso más amplio sobre la representación queer y travesti en un mundo puramente heterosexual a nivel central. En otras palabras, los dictados heteronormativos proceden de las altas esferas, de las instituciones, ya sean políticas, sociales o educativas, que imparten este tipo de educación y comportamiento. Lo que la sociedad expresa en realidad es bastante diferente de los dictados heteronormativos impuestos, demostrando una gran variedad de géneros, sexualidades, prácticas y comportamientos queer. Higiene significa limpieza, un elemento que tiene un doble significado claramente visible: en primer lugar, una limpieza física y moral que parte centralmente de las instituciones, y que pretende limpiar la sociedad de esas ‘anormalidades’ que se salen de los esquemas binarios heteronormativos, y en segundo lugar, la limpieza considerada como la misma práctica sexual heterosexual, algo que no es sucio, que no conduce al pecado. En las obras de Sosa Villada, un elemento recurrente y constante es lo de la suciedad. Las relaciones sexuales entre los personajes se describen de forma extremadamente realista, cuerpos sudorosos, a menudo inmundos y violentos. No hay lugar para la belleza, sólo hay deseo, cuerpos que se unen en uno solo, y si lo hacen por amor o por dinero, la diferencia es escasa. No hay filtros de ningún tipo, ni censuras, relatando todos los méritos y defectos del acto sexual en sí, en toda su belleza realista y sucia:

A veces, en medio del paseo, se le desbalanceaba la temperatura y me montaba ahí mismo, bajo las estrellas y entre los animales. Me sacaba toda la ropa, se sacaba toda su ropa y, desnudos bajo el cielo, tratando de no gemir para no molestar a los animales, rendíamos honor al pecado (Sosa Villada, 2019: 164),

Todavía recuerdo la cantidad de veces que escupí la palma de mi mano para lubricar nuestro pecado bajo esos testigos divinos: los árboles, el agua, el cielo y el sol. Y recuerdo también las risitas que ignoramos porque todo estaba tan bonito entre los dos que nos quedamos gozando como bestias (Sosa Villada, 2022: 182).

En ambos ejemplos de los dos textos, *Las malas* (2019) y *Soy una tonta por quererte* (2022), aparece la misma referencia a cometer un pecado a través del acto sexual. La conciencia de que el acto que cometían estas parejas era considerado pecado por la sociedad, por lo que lo hacían en reclusión, procurando no hacer ruido, escondidos por la naturaleza o por la oscuridad. Ambos temas fueron puntos clave de este estudio, ya que son elementos centrales en la narrativa de Sosa Villada para la

definición de la identidad travesti. La naturaleza y la oscuridad protegen los cuerpos travesti y sus pecados, que nunca serán aceptados por la comunidad heteronormativa.

### **2.2.1 Padres monstruosos en el cuento “No te quedes mucho rato en el guadal”**

Los niños merecen una soledad así a veces, un silencio materno, un silencio paterno que les permita codearse con sus pensamientos, mirando una tarde como esta, junto a su perro que de a ratos resopla marcando el tiempo. (Sosa Villada, 2022: 25).

El cuento “No te quedes mucho rato en el guadal” hace parte de la colección de relatos que componen la obra *Soy una tonta por quererte* (2022), y una vez más Sosa Villada propone un ejemplo perfecto de figura paterna ‘monstruosa’, y una relación padre - hijo fracasada. El protagonista es el pequeño Martín, un niño que vive junto a su hermana y su padre, Ricardo Camacho, en el campo argentino. Su madre, Antonia Charras, tras años de un matrimonio abusivo y violento, se escapó de casa y nadie pudo encontrarla. Camacho, que no podía soportar la vergüenza de admitir que su mujer se había escapado de casa por su culpa, dio su versión de los hechos, diciendo “que se había ido con otro, poniéndose a sí mismo como la víctima cornuda” (41). Un padre que ahora se encuentra completamente solo cuidando de sus dos hijos, Irupé y Martín, a los que devolverá el mismo tratamiento que dio a la madre de ellos. El machismo de Ricardo Camacho se nota ya en sus primeros años de casado: cuando Antonia se dio cuenta de que estaba embarazada, tuvo miedo de revelárselo a su marido, temiendo su reacción, ya que “Ricardo era insistidor con el tema de que era libre y no estaba atado a nada ni a nadie” (34). Un primer signo de control sobre el cuerpo de su esposa, que luego desemboca en una inesperada alegría cuando se da cuenta de que si el niño hubiera nacido varón, podría haberle ayudado a trabajar. Cuando su primogénita resultó ser una niña, la relación de la pareja cambió radicalmente:

Nació Irupé y Ricardo Camacho afianzó su agrura. Se volvió amargo para la convivencia. De treinta días que tienen algunos meses, veintiocho él estaba de malas, y si el mes tenía veintiocho días, veinte estaba en pedo. Insultando a los espíritus del viento y del agua. Y cuando se atrevió a ponerle los dedos encima a Antonia, ya no pudo parar. Le gustaba darle cachetadas, con la mano abierta, porque estaba horas de más trabajando, por celos, porque la niña lloraba o porque River se había ido al descenso. Al cabo de cinco años de nacida Irupé, llegó Martincito. Y por un tiempo Ricardo Charras pareció amansarse. Pero la paz fue flor de un día y cuando el niño comenzó a llorar por las noches, él ya volvió a desquitarse con su mujer (Sosa Villada, 2022: 23).

Desde las primeras líneas de la historia, la clara división de caracteres de los personajes, en particular de padre e hijo, se hace patente de inmediato. Por un lado, hay un padre machista y violento, que no

parece sentir amor por sus hijos y, en general, por la vida. Un personaje que sólo siente malicia. Del otro lado está un hijo, Martín, a quien Sosa Villada delinea como afeminado, dócil, bondadoso, que se imaginaba a sí mismo con el pelo largo y un vestido que su madre había olvidado en la huida. Todo lo que un padre como Ricardo no quería para su hijo. Un fuerte avocamiento de la propia infancia de la autora, reflejada en la complicada relación que existe entre padre e hijo. Martín demuestra ser todo lo contrario a su padre desde sus primeros años de edad. Los detalles de su sexualidad se desarrollan a través de diferentes escenas del cuento. Entabla una fuerte amistad con su vecina, doña Rita, una vieja viuda del pueblo, que “sentía mucho cariño por el niño y le daba un poco de pena que su madre se hubiera ido así, como se fue, en la mitad de la noche, pero también era cierto que Ricardo Camacho, el padre, era un amargado maltratador y tarde o temprano algo irreversible tenía que pasar” (26). La figura de doña Rita aparece como un apoyo fundamental para los dos niños, especialmente para Martín. Será ella quien le regale el tan deseado perrito, don Pedro, y será ella quien le explique qué es la homosexualidad, después de que el niño mostrara interés por el tema. Tras la huida de la madre, es ella quien se ocupa de los hijos, dándoles un apoyo maternal y más benévolo respecto al padre. Su marido, era un juez de paz para quien la madre de Martín trabajaba como secretaria, y era la única persona que le metía miedo a Ricardo, y “la vez que le encontró moretones a su secretaria, ahí nomás lo buscó y lo puso en su sitio con dos o tres gritos bien pegados” (36). También en este caso, el machismo es bastante evidente: un hombre que pega a su mujer, que sólo teme a otros hombres, ignorando por completo el juicio femenino. Está claro que la frustración derivada de un matrimonio fracasado, la vergüenza de ser abandonado por la esposa, una cultura atrasada y puramente patriarcal, son los ingredientes perfectos para la creación de un personaje como el de Ricardo Camacho. Un carácter que también le gustaría transmitir a su hijo, que desde muy pequeño empieza a trabajar con él, y al que enseña que no debe llorar, que no debe comportarse como un ‘mocososo caprichoso de mierda’. Su propia frustración recae en sus hijos, a los que culpa de su matrimonio roto. Principalmente en Irupé, culpable de parecerse demasiado a su madre, y de recordarle a ella en todo momento, y en segundo lugar, sobre Martín, por no ser el hijo viril que siempre quiso que fuera, por ser demasiado frágil y afeminado:

— ¿Sabés por qué se fue tu madre? Martín niega. —Por tu culpa se fue. Porque vos no querías tener otro hermanito. ¿O no sabías vos que fue por eso? El niño continúa callado. Afuera el perro chillaba. — Andá a callar ese perro (Sosa Villada, 2022: 44),

—No le voy a hacer nada al perro. Pero quiero que tengás bien clarito de quién fue la culpa de que tu madre se vaya. Mocososo caprichoso de mierda. Tu hermana sí quería un hermanito, mirá vos. Y vos no quisiste que hubiera otro nene acá en la casa. Maricón. —Yo no le dije eso a la mami. —Sí. Ella me

dijo que le habías dicho que no querías hermanitos. Por eso el último tiempo andaba enferma, porque tomaba anticonceptivos (Sosa Villada, 2022: 45).

Finalmente, para analizar el personaje de Ricardo Camacho resulta interesante aportar una definición de ‘masculinidad frágil’, es decir, actitudes que se han formado a partir de un esquema machista y patriarcal tradicional, donde se exige al hombre cumplir con requisitos físicos, personales, psicológicos, como si estos fueran normas que seguir. Según estos paradigmas, los varones se espera que sean fuertes, dominantes, atléticos, con voz grave, a veces, cuando necesario, incluso violentos. En consecuencia, esto ha llevado a que los hombres se forjen un carácter fuerte sólo en apariencia, cuando en realidad la situación en el interior es completamente opuesta. Razón que explica, a grandes rasgos, el comportamiento de un hombre que no ha tenido más modelos en su vida que el mismo que ahora intenta impartir a su hijo. Un ejemplo de paternidad fracasada, destruida por falta de amor al prójimo y de amor propio.

## Conclusiones

A lo largo del presente trabajo, se ha analizado la construcción de la identidad travesti dentro de las obras de Camila Sosa Villada, más concretamente en *Las malas* (2019) y *Soy una tonta por quererte* (2022), siguiendo tres núcleos temáticos principales: la prostitución, la aparición de elementos mágicos y zoomórficos, y finalmente, la presencia de figuras maternas y paternas. Ambas novelas construyen realidades que describen plenamente nuevas formas de resistencias y legitimación de la identidad travesti. Prostitución, magia, familia y violencia constituyen los elementos clave de la creación identitaria de estos cuerpos, creando una escritura reivindicativa, evocadora y rica en simbolismos y metáforas. La prostitución se convierte en un trabajo esencial para la vida travesti, porque proporciona los medios económicos para sobrevivir y, al mismo tiempo, a través del aprecio del cliente, la prostituta travesti consigue sentirse plenamente una mujer. No obstante, como se ha analizado anteriormente, la prostitución conlleva violencia, abusos, una fuerte discrepancia entre lo que el cuerpo muestra y lo que la mente, en realidad, desea. Sin olvidar la difícil relación entre sujetos pasivos y activos, ligados por una relación de patronazgo y sujetos a fuertes vínculos de poder, sumisión y dependencia emocional (Heim, 2006: 441-467). Con una óptica de reivindicación y glorificación del propio cuerpo, entra en juego también la magia, elemento recurrente en la escritura de Sosa Villada, que abomina del realismo mágico latinoamericano, vinculándolo a una realidad travesti. Personajes híbridos, zoomórficos y monstruosos se mezclan perfectamente con lo cotidiano, ocultando poderosos significados simbólicos destinados a representar plenamente lo que significa ser cuerpos travesti en un mundo que no está dispuesto a aceptarte. Lobizonas, pájaras, perras, lobas, crean el entorno perfecto para una alternancia de elementos sagrados y profanos, mágicos y terrenales, de renacimiento y transformación, creando una comunidad imperfecta y fallida de cuerpos diferentes y excedentes (Di Pietro, 2020: 254-291). Por último, Sosa Villada introduce la figura de la maternidad y de la paternidad, no sólo destacando la importancia que tuvieron sus mismos padres biológicos durante su infancia, generando traumas que influyeron en su devenir Camila y para homenajear a su ‘madre travesti’, la Tía Encarna, que la adoptó como hija propia y le dio importantes lecciones de vida callejera, sino que la autora decide rendir tributo a la parentalidad en todas sus acepciones. No se trata únicamente de madres y padres biológicos, de instintos maternales que ligan la figura de la madre al único fin de engendrar hijos y someterse al sistema patriarcal (Ferro, 1991), sino que a través de su contundente escritura, quiere definir un nuevo concepto de familia. Una familia fracasada, diferente, que reivindica su existencia, desafiando el juicio externo (Ramón Ríos, 2021: 343-356). En sus novelas Camila Sosa Villada realiza una oda al travestismo, no solamente a las travestis de la manada, sus hermanas, sino además a las travestis de todo el mundo. Los cuerpos olvidados,

diferentes, marginados por la sociedad, excluidos de la vida cotidiana. Cuerpos que se salen de la norma, que desafían el binarismo de género, rompiendo esquemas heteronormativos. Cuerpos que la sociedad intenta demoler, definiéndolos como cuerpos débiles e improductivos, pero que en realidad resultan ser poderosos, encarnando y representando a su patria a través de sus diferencias. Se apropian de los insultos, de la violencia, devolviéndola al mundo, reivindicando su existencia como legítima. *Las malas* (2019) se abre ante el lector como una caja de Pandora, revelando un verdadero manifiesto travesti, dejando la posibilidad de observar la contraposición existente entre los primeros años de su vida y su adultez. La descubierta de su identidad, a través de la violencia subida, del rechazo, y la búsqueda de una nueva familia de acogida formada por sus nuevas ‘hermanas travestis’ y una madre poderosa, la Tía Encarna. En cambio, *Soy una tonta por quererte* (2022) recorre a través de sus relatos muchas formas del mundo travesti, dando cuenta de un entorno hecho por cuerpos, identidades diferentes, visiones utópicas y cruda realidad. Nada escapa bajo la meticulosa mirada de Sosa Villada. Para finalizar, permítanme un momento de reflexión personal. Redactar esta tesis me dio la posibilidad de entender que la escritura puede llegar a ser un medio más poderoso y peligroso que las armas. A pesar de quienes lo intentan, no hay quien la detenga. La escritura nos libera, crea un manifiesto de nuestra esencia, nos da la posibilidad de expresar mediante letras sobre el papel lo que no podemos decir con palabras. Escribir es fundamental, porque da a quienes se consideran invisibles la posibilidad de hacerse finalmente visibles a los ojos de una sociedad que ignora las múltiples facetas y diferencias que la rodean. Sosa Villada demuestra que la escritura se convierte en la única forma de ser visible al exterior, de demostrar quién somos realmente. Los cuerpos travestis existen, y negarlo se convierte en un arma para exhibir sus propias existencias aún más. La escritura travesti nos permite conocer y entender este mundo diferente, y al mismo tiempo nos da la posibilidad que nada sea olvidado, que nada pertenezca más al olvido.



## Bibliografía

A. Blanco, *RESEÑA: Viejo, solo y puto (Sergio Boris, 2011) La noche travesti como escenario poético*, AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte – N° 14, 2021: 58-62.

A. Brittan, *Masculinity and power*. Basil Blackwell, T. Carrigan, B. Connell, & J. Lee, *Toward a new sociology of masculinity. Theory and Society*, 1989: 551–604.

A. Gallego Cuiñas, *Novísimas: Las Narrativas Latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2021.

A. Martínez, La terceridad semiótica: Una crítica feminista a la Ley Simbólica del Padre en Psicoanálisis, *Aquila*, 9 (21), 55-96. En *Memoria Académica*, 2019: 55-96.

([http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.10565/pr.10565.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10565/pr.10565.pdf))

A. Nava Mora, *Animales, palabras e iconología en la Divina Comedia (o «de la Lonza solo nos queda el nombre»)*, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat, Barcelona, Emblecat Edicions, 2014.

(<https://www.emblecat.com/wp-content/uploads/2015/02/REVISTA-3-DIGITAL.pdf#page=16>)

A. Oakley, *Sex, gender and society*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

A. Pitson, *Hume's Philosophy of the Self*, Londres y Nueva York: Routledge, 2002.

Aristotle, *De Generatione Animalium*

B. J. Castelló, *Dependencia emocional: Características y tratamiento*, Madrid, España: Alianza Editorial, 2005.

C. Crépault, *La Sexoanalyse*. Paris: Payot & Rivages, 1997.

C. Fourmont, M. Azul, *En búsqueda de una política regenerativa para un artefactualismo monstruoso: a propósito del cuento "Seis tetas"*, En *Actas*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, 2023

([http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.17131/ev.17131.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.17131/ev.17131.pdf))

C.M. Molero, *La Magia en la literatura: Magas, Brujas, Hechiceras*, Universidad de Alcalá, 2017.

([https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_38/congreso\\_38\\_11.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_11.pdf))

C. Palmeiro, *Ni Una Menos: Las Lenguas locas del Grito colectivo a la marea global*, 2019

C. Sosa Villada, *El Viaje Inútil: Trans, Escritura*. Segovia, Córdoba-Argentina: Ediciones La Uña Rota, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021.

C. S. Villada, *Las Malas*, Tusquets, 2021.

C.S. Villada, *Soy una tonta por quererte*, Tusquets, 2022.

D. Haraway, “*La promesa de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*”, en *Política y Sociedad*, n.º 30, 1991: 121-163.

D. Heim, *La prostitución a debate: el abolicionismo desde la perspectiva de la defensa de los derechos de las trabajadoras sexuales*, Nueva doctrina penal, N.º. 2, 2006: 441-467.

([http://www.cmpa.es/datos/2351/la\\_prostitucion\\_a\\_debate\\_article\\_de\\_danie\\_7645.pdf](http://www.cmpa.es/datos/2351/la_prostitucion_a_debate_article_de_danie_7645.pdf))

D. Hume, *et al. Trattato sulla natura umana*. Milano: RBA Italia, 2019

F. Báez-Jorge, *Quetzalcóatl: Puentes Simbólicos y legados etnográficos*, Universidad Veracruzana, La Palabra y el Hombre, n. 133, 2005: 61-73

(<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/282/2005133P61.pdf?isAllowed=y&sequence=2>)

F. De María, M. O. Guzmán, G. Solís, *De Madres e Hijas y Nuevas Maternidades*, Redalyc.org, 2012.

(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88426896004>)

F. Fiorita, C. Bonet de Luna, *Cambiando el relato: miradas transformadoras ante la diversidad de género*, Rev Pediatr Aten Primaria. 2020;22: e121-e132.

([https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1139-76322020000400004](https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1139-76322020000400004))

F. García Lorca, *Yerma*, Gyldendal, 1949.

G. Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

G. Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

G. Castellano, *Decimos, hacemos, Somos by Gabriela Castellanos*, Universidad del Valle, Santiago del Cali 2020.

(<https://www.scribd.com/book/504901697/Decimos-hacemos-somos-Discurso-identidades-de-genero-y-sexualidades>)

G. García Márquez, *Cien años de Soledad*, Madrid, Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2021.

G. Giorgi, *Formas Comunes*, Eterna Cadencia Editora, 2014.

G. Giorgi, *Política del monstruo*, Revista Iberoamericana Vol. LXXV, n. 227, New York University, 2009: 323-329.

(<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2009.6575>)

G. Lerner, *La creación del patriarcado*, Crítica, S. A., 1990.

G. Núñez Noriega, *Los "hombres" en los estudios de género de los "hombres": un reto desde los estudios queer*. En J. Ramírez Rodríguez y G. Uribe Vázquez (Coords.), *Masculinidades, el juego de género de los hombres en el que participan las mujeres*, México: Plaza y Valdés, 2008.

G. Pheterson, *The prostitution prism*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1996.

I. Blanco Fuente, O. Calderón Sandoval, "Un coro de voces": la voz como marcador identitario, Universidad Complutense de Madrid, Revista Comunicación y género, 3(1) 2020: 37-46.

([https://www.researchgate.net/publication/339529184 Un coro de voces la voz como marcador identitario](https://www.researchgate.net/publication/339529184_Un_coro_de_voces_la_voz_como_marcador_identitario))

I. Chiampi, *El realismo maravilloso : forma e ideología en la novela hispanoamericana*. In Monte Avila eBooks, 1983.

(<http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA69828324>)

I. Holgado Fernández *Reseña de "El prisma de la prostitución" de Gail Petheerson, "La prostitución: el espejo oscuro" de Dolores Juliano y "Retrato de intensos colores" de Carla Corso y Sandra Landi. Athenea Digital*. Revista de Pensamiento e Investigación Social [en línea], 2004.

(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700525>)

J. Benjamin, *Los Lazos de Amor psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación Jessica Benjamin*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 1996.

J. Blejmar, "Las malas, de Camila Sosa Villada: géneros indómitos y un nuevo bestiario para la literatura argentina." *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2022.

J. Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires: Paidós, 2002.

J. Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

J. Butler, *Frames of war: When is life grievable?*, London, Verso, 2009.

J. Fernández, *Cuerpos Desobedientes: Travestismo e Identidad de Género*, Buenos Aires: Edhasa, 2004: 91.

J. L. Riopedre, *Una aproximación etnográfica a la prostitución: Cuando las trabajadoras Sexuales Hablan de los Clientes*, Revista Española de Sociología, 2012.

(<https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65330>)

J. R. R. Llamosí, *El derecho y el demonio. El Caso de las monjas endemoniadas de Loudun y otros casos de posesiones diabólicas en clausura*, Dialnet, 1970.

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7821358>)

J. Rousseau, *Emilio o de la educación*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Konstantopoulos, *Shifting Alignments: The Dichotomy of Benevolent and Malevolent Demons in Mesopotamia*, 2017.

K. Moszczyńska-Dürst, *Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y el "arte queer del fracaso": "Las malas" de Camila Sosa Villada*, Universidad de Alcalá, Pasavento, revista de estudios hispánicos, Vol. 9 n. 2, 2021: 309-322.

(<http://hdl.handle.net/10017/4974>)

L. E. Torres Velázquez, *La paternidad: una mirada retrospectiva*, Revista de Ciencias Sociales (Cr), III(105), 2004: 47-58.

(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310504>)

M. Bajtin, “*La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes*”, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 1994: 275.

M. Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI Editores, 1978.

M. Garzón, *Si te dicen perra... tienen razón: representación, identidad política y ciberfeminismo en "Perrahabl@"*, Nómadas, No. 23, Bogotá, Universidad Central-Iesco, 2005.

M. J. Zaro, M.J. (1999) *La Identidad de Género*, Dialnet, Universidad de Barcelona, Revista de psicoterapia, ISSN-e 2339-7950, ISSN 1130-5142, Vol. 10, N° 40, 1999: 5-22.

(<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2833610>)

M. Pecheny, “*Introducción. Investigar sobre sujetos sexuales*”, *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidad en Argentina*, M. Pecheny, C. Figari y D. Jones (comps.), Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.

M. Ramón Ríos, *Morir por dar Luz: Notas Sobre la Maternidad en la Literatura y La Brecha*, New York, Revista Chilena de Literatura, Noviembre 2021, Número 104, 2021: 343-356.

(<https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n104/0718-2295-rchilite-104-00343.pdf>)

N. Ferro, *El instinto maternal o la necesidad de un mito*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1991.

O. Donath, *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*, Barcelona: Reservoir books, 2017.

P. J. Di Pietro, NI HUMANOS, NI ANIMALES, NI MONSTRUOS: LA DECOLONIZACIÓN DEL CUERPO TRANSGÉNERO, *Eidos*, n.spe 34, 2020: 254-291.

([http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572020000300254&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572020000300254&lng=en&nrm=iso))

P. Perillo, *Lo stato della crisalide. Per una lettura transazionale della formazione degli educatori*, Civitas Educationis. Education, Politics and Culture Vol. 7, N° 2, Suor Orsola University Press, 2018.

R. Blanco Falero, *Entre madres e hijas: discusiones feministas sobre el legado*, Millcayac, vol. VI, no. 10, 2019: 205-226.

(<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525866950011>)

R. Connell, J. W. Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, Gender & Society, 2005: 829–859.

R. Esposito, *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

R. D. Leichtentritt, B. Davidson-Arad, *Adolescent and young adult male-to-female transsexuals: Pathways to prostitution*, OUP Academic, 2004.

(<https://academic.oup.com/bjsw/article-abstract/34/3/349/1700562>)

S. López, R. L. Platero, *Vidas que cuentan y políticas públicas*. Barcelona, Bellaterra, Revista española de ciencia política, ISSN 1575-6548, N° 52, 2020: 213-218.

S. Shock, Susy, *Poemario Trans Pirado*, Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2011.

S. S. Sosa Ojeda, *Brujas trans: abordaje de la vulnerabilidad y marginación de travestis en la narrativa nacional contemporánea*, Universidad Nacional de Río Cuarto, Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias, Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, Tomo 1, 2020: 369-378.

(<https://infowini.com.ar/wp-content/uploads/2020/12/LITERATURA-ARGENTINA.pdf#page=369>)

## Resumen

In questo studio si è voluta analizzare la complessa costruzione dell'identità transessuale all'interno delle opere della scrittrice argentina Camila Sosa Villada, nello specifico in *Las Malas* (2019) e *Soy una tonta por quererte* (2022), seguendo tre nuclei tematici principali: la prostituzione e il complesso rapporto che si crea tra i soggetti coinvolti, la presenza ed apparizione di element magici ed animaleschi, ed infine, il focus si è spostato sulle figure materne e paterne, nonché sulle diverse forme di rapporto materno e paterno in relazione ad una genitorialità differente, biologica e non. Entrambe le opere in analisi fanno parte di quella che oggi viene comunemente chiamata narrativa trans/travesti argentina, un genere letterario piuttosto recente ma prominente, che negli ultimi decenni ha riscontrato piuttosto successo (Gallego Cuiñas, 2021), e descrivono pienamente nuove forme di resistenza, di autodeterminazione, legittimazione dell'identità travesti, attraverso l'ottica di una scrittrice, quale Sosa Villada, che ha potuto apportare la propria esperienza in prima persona, apportando un proprio punto di vista peculiare. Prostituzione, magia, famiglie differenti, violenza, costituiscono gli elementi chiave della creazione identitaria posta in essere da questi corpi, creando una scrittura rivendicativa, evocativa e ricca di simbolismi e metafore poderose.

In primo luogo, nel primo capitolo si analizza la prostituzione, pratica che si converte in un lavoro essenziale per la vita di ogni donna travesti, in primis perché promette una remunerazione più o meno costante, in un mondo lavorativo complesso e in cui vi è difficile trovare un proprio posto, e in secondo luogo, perché proprio grazie alla prostituzione, e attraverso l'apprezzamento da parte del cliente, la prostituta travesti può sentirsi finalmente una donna a tutti gli effetti, poiché trattata come tale. Ciononostante, l'atto della prostituzione non apporta solamente fattori positivi. Di fatto, si tratta di un mondo ricco di violenza, abusi, relazioni complesse di dominio e sottomissione, vincolati a forti legami di potere e dipendenza emotiva. Si abborda inoltre il tema del conflitto tra corpo e mente e della loro interdipendenza mutua di tipo casuale (Hume, 2002), che nel caso delle persone transessuali comporta un'accentuata discrepanza tra ciò che il corpo esprime a livello fisico e biologico, e ciò che la mente realmente desidera, una differenza che si assottiglia grazie alle terapie ormonali, processi medici a cui le travesti della Sosa Villada non possono accedere con facilità poiché non dispongono di mezzi economici. È qui dunque che entra in gioco la prostituzione, che permette al corpo e alla mente di vivere una esperienza di allineamento ed accordo, poiché nell'atto sessuale la prostitua travesti riesce a sentirsi più vicina alla sfera biologica femminile, in quanto trattata dal cliente come tale. In un'ottica di rivendicazione e glorificazione del proprio corpo, la scrittura di Sosa Villada emerge anche per il voler mescolare elementi di cruda realtà, talvolta autobiografici, con elementi magici, animaleschi, che richiamano fortemente il realismo magico latinoamericano, vincolandolo ad una realtà travesti. Le due opere, di fatto, sono ricche di personaggi di forma ibrida, animaleschi,

mostruosi, che si mescolano perfettamente con la realtà quotidiana, ricchi di significati a livello simbolico, rappresentando pienamente ciò che significa essere corpi differenti in un mondo che non è disposto ad accoglierli. A partire dal personaggio di María la Pájara, travesti sordomuta cui processo di trasformazione in un pappagallino viene vissuto con estrema naturalezza, e che arriva a perdere le sue sembianze umane, quando il suo corpo comincia a produrre improvvisamente delle penne, e al posto della bocca le cresce un becco, per arrivare poi a personaggi come quello di Natalí, una travesti che una volta al mese si trasforma in un lupo mannaro, e viene rinchiusa in una delle stanze dell'appartamento della Zia Encarna, per evitare che diventi un pericolo pubblico. Nel primo caso, si tratta di una chiara simbologia che si ricollega all'incapacità di poter comunicare, che non solo caratterizza il personaggio nella sua forma umana, ma anche in quella animale, mentre nel secondo caso, è possibile notare un forte richiamo al ciclo mestruale femminile, proprio a causa della ciclicità di queste trasformazioni. *Las Malas* (2019) e *Soy una tonta por quererte* (2022) pullulano di un alternarsi di elementi e rituali sacri e profani, magici e terreni, di rinascita e trasformazione, contribuendo alla creazione di una comunità imperfetta, scomposta, di corpi diversi ed eccedenti, improduttivi, incapaci di sottostare ai rigidi schemi di una società caratterizzata da un forte binarismo di genere. Infine, in questo studio si è arrivati ad un'analisi di un altro elemento piuttosto ricorrente nel mondo narrativo della Sosa Villada, ossia le diverse figure materne e paterne, biologiche e non. In primis, l'autrice ha voluto esaltarne l'importanza, a livello personale, per quanto riguarda la sua crescita e sviluppo partendo da Christian, ed arrivando ad essere Camila. Viene fatto un omaggio cupo, melanconico, ai suoi genitori biologici e alla loro famiglia disfunzionale, dove violenza e abusi erano all'ordine del giorno, e allo stesso tempo si vuole celebrare un'altra figura, quella della Zia Encarna, una figura materna che si occuperà di Camila trattandola proprio come una figlia, e divenendo la sua mentore nel suo percorso di crescita in quanto donna travesti. Si approfondiscono dunque temi quali la maternità e l'istinto materno, ponendo in dubbio la sua natura innata ed onnipresente in qualsiasi essere biologicamente di sesso femminile, come di conseguenza la sua stretta connessione con il sistema patriarcale, che lega alla figura della madre l'unico obiettivo e scopo di fare figli e sottomettersi alle rigide regole di tale sistema. Si tratta dunque di figure materne biologiche, come nel caso della madre dell'autrice, anche lei vittima di violenza ed abusi da parte del proprio marito, e figure invece non biologiche, come la Zia Encarna, che si prende cura delle sue 'hijas putativas' (Sosa Villada, 2019: 24) e lotta affinché possano avere una vita felice, e non dover sottostare a tutto il dolore che lei stessa, prima di loro, ha dovuto sopportare. Si indigna inoltre la presenza e rappresentazione delle diverse figure paterne, partendo dal padre biologico della stessa Sosa Villada, Don Sosa, colui che si prende il merito di averla introdotta al mondo della scrittura, ma che allo stesso tempo, è stato protagonista e fautore di numerosi traumi e violenze da lei subite, per

arrivare ad altre figure paterne, come quella del padre del piccolo Martin nel racconto “No te quedes mucho rato en el guadal” de *Soy una tonta por quererte* (2022), un padre che dimostra fin dalle prime righe di rappresentare una mascolinità fragile, dettata da schemi maschilisti e patriarcali tradizionali, che lo hanno portato ad agire di conseguenza nei confronti dei propri figli, dimostrando un vero esempio di paternità fallita, distrutta per mancanza d’amore proprio e per il prossimo.

Nel suo mondo narrativo, Sosa Villada realizza quella che si potrebbe definire come un’ode al travestimento, non solo rivolta alle sue sorelle facenti parte della Manada del Parque Sarmiento di Córdoba, ma diretta alle travesti di tutto il mondo. I corpi dimenticati, diversi, marginati dalla società, esclusi da ogni tipo di quotidianità, che sfidano il binarismo di genere, che non rispettano le leggi considerate ‘naturali’, che rompono gli schemi eteronormativi. Corpi che si appropriano degli insulti e violenza subiti, riconsegnandola allo stesso mondo, rivendicando la propria esistenza come legittima. *Las Malas* (2019) si apre al lettore come un vaso di Pandora, rivelando un manifesto travesti, un viaggio di crescita ed esplorazione della stessa autrice, il suo divenire Camila. Una scoperta identitaria, una ricerca di una nuova famiglia, e la fondazione del proprio ‘io’, all’interno di una nuova comunità. *Soy una tonta por quererte* (2022), invece, ripercorre attraverso numerosi racconti le diverse esperienze e sfaccettature del mondo travesti, descrivendo un mondo vario, alternato da visioni utopistiche, visibili in racconti come “Seis Tetas” o “La casa de la compasión” e cruda realtà, come descritta nel primo racconto, “Gracias, Difunta Correa” o in “Mujer “Pantalla”. Una scrittura dirompevole, innovativa, a tratti melanconica e struggente, che affronta con dignità differenti tematiche, divenendo tagliente, con toni di sfida, nei confronti dell’occhio patriarcale.