



HAL
open science

El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Las malas de Camila Sosa Villada: género y dictadura en Argentina

Loane Remurier

► To cite this version:

Loane Remurier. El beso de la mujer araña de Manuel Puig y Las malas de Camila Sosa Villada: género y dictadura en Argentina. Humanities and Social Sciences. 2024. dumas-04767864

HAL Id: dumas-04767864

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04767864v1>

Submitted on 5 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Clermont Auvergne
UFR Langues, Cultures et Communication

***El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y
Las malas de Camila Sosa Villada: género y
dictadura en Argentina**

Mémoire de recherche

Master 2 LLCER Espagnol – parcours "Métiers de l'enseignement
supérieur et de la recherche"

Loane REMURIER

Periodo académico: 2023-2024

Directora de investigación: Stéphanie URDICIAN



Université Clermont Auvergne
UFR Langues, Cultures et Communication

***El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y
Las malas de Camila Sosa Villada: género y
dictadura en Argentine**

Mémoire de recherche

Master 2 LLCER Espagnol – parcours "Métiers de l'enseignement
supérieur et de la recherche"

Loane REMURIER

Periodo académico: 2023-2024

Directora de investigación: Stéphanie URDICIAN

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a Stéphanie Urdician, mi directora de investigación, por la ayuda que me dio desde el principio de este trabajo: primero, con la elección de los libros del tema, ya que me permitió descubrir la interesante obra de Camila Sosa Villada; luego, con sus consejos precisos que me guiaron a lo largo de estos dos años de Máster y alejaron mis dudas.

Me gustaría agradecer a Paula Klein cuyas sugerencias de lectura y abundantes indicaciones me permitieron profundizar mi análisis.

Agradezco a Silvia García Lara, estudiante de cuarto año de carrera de estadística en la Universidad de Valladolid, en España, por su cooperación en el tratamiento de los datos relativos a las palabras de las novelas. Al compartirme su experiencia en su dominio de estudios, su intervención posibilitó encontrar nuevas fuentes de información para mi investigación, basándome en los recursos de las obras mismas.

Por fin, estoy también agradecida a Silvia y mi familia por las lecturas atentas de mi trabajo y su apoyo a lo largo de mi investigación.

Résumé

El beso de la mujer araña (*Le baiser de la femme araignée*) (1976) de Manuel Puig y *Las malas* (*Les vilaines*) (2019) de Camila Sosa Villada sont deux romans contemporains écrits par des auteurs argentins. Dans *El beso de la mujer araña*, Valentín, un prisonnier politique, se retrouve dans la même cellule que Molina, homosexuel, emprisonné pour corruption de mineur dans les années 80. Dans *Las malas*, Camila propose une rétrospective à la première personne du singulier de sa vie à Córdoba comme prostituée et travesti à la fin des années 90. Les deux œuvres présentent des similarités concernant l'expérience des protagonistes, leur comportement et leur façon de s'identifier en dehors des patrons diffusés par leur société. Selon la date de publication et les sujets qu'ils traitent, les romans permettent d'illustrer la continuité du processus de construction de la « représentation sociale » (A. Montandon) des genres en Argentine. Ce travail propose de démontrer de quelle manière *Las malas* s'inscrit dans la continuité de *El beso de la mujer araña*, tout en s'insérant dans le contexte politique et social de l'Argentine. De plus, cette analyse se centre sur la façon dont les œuvres offrent une perspective différente du genre par rapport à la conception traditionnelle, proposant au lecteur, à travers la fiction, d'accompagner les protagonistes dans leur expérience. Afin de mener cette recherche, les deux romans sont mis en relation avec les études de genre et le contexte de l'Argentine, qui, durant le XXème siècle, se caractérise par l'instabilité politique et les régimes autoritaires. Dans l'objectif d'approfondir la réflexion, une étude statistique a été réalisée afin de comparer la fréquence d'utilisation des mots relatifs au genre dans chaque œuvre. Des micro-analyses des extraits permettent également d'observer comment les auteurs dénoncent la violence et cherchent à faire prendre conscience au lecteur de la différence de genre à travers des symboles ou même la proposition d'un autre modèle de société.

Mots-clés : Genre, Argentine, dictature, travesti, autofiction, famille, religion, prostitution, homosexualité, Camila Sosa Villada, Manuel Puig.

Resumen

El beso de la mujer araña (1976) de Manuel Puig y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada son dos obras contemporáneas escritas por autores argentinos. En *El beso de la mujer araña*, Valentín, un preso político se encuentra en la misma celda que Molina, homosexual, encarcelado por corrupción de menores a mediados de los años 80. En *Las malas*, Camila propone una retrospectiva en primera persona del singular de su vida en Córdoba como prostituta y travesti a finales de los 90. Las dos obras presentan similitudes en cuanto a la experiencia de los protagonistas, su comportamiento y su forma de identificarse fuera de los patrones difundidos por su sociedad. Por su fecha de publicación y los temas que tratan, las novelas permiten ilustrar la continuidad del proceso de construcción de la “representación social” (A. Montandon) de los géneros en Argentina. Por lo tanto, este trabajo propone demostrar de qué manera *Las malas* se inscribe en la continuidad de *El beso de la mujer araña* relacionándose con el contexto político y social de Argentina. Asimismo, el análisis hace hincapié en cómo las dos obras ofrecen una perspectiva diferente del género respecto a la concepción tradicional, proponiendo a su lector, a través de la ficción, acompañar a los protagonistas en su experiencia. Para llevar a cabo esta investigación, las dos novelas se comparan con los estudios de géneros y el contexto de Argentina, que se caracteriza por la inestabilidad política y los regímenes autoritarios durante el siglo XX. Para profundizar la reflexión, se realizó un estudio estadístico con el fin de examinar la frecuencia de ocurrencia de las palabras respecto al género en cada obra. Además, los microanálisis de extractos permiten observar cómo los autores denuncian la violencia y tratan de concienciar al lectorado sobre la diferencia de género mediante símbolos o incluso la proposición de otro modelo de sociedad.

Palabras claves: Género, Argentina, dictadura, travesti, autoficción, familia, religión, prostitución, homosexualidad, Camila Sosa Villada, Manuel Puig.

Índice

Introducción.....	1
1 Contexto político y social argentino: los roles de género.....	8
1.1 <i>El beso de la mujer araña</i>, una novela de la dictadura militar	8
1.1.1 Instalación del autoritarismo y primer peronismo.....	8
1.1.2 <i>El beso</i> , entre “Revolución Argentina” y segundo peronismo.....	12
1.2 <i>Las malas</i>, una novela de la transición democrática	20
1.2.1 Pérdida de las Malvinas y principios de la democracia.....	20
1.2.2 Gobierno de Menem, corrupción y pobreza.....	23
1.3 Género y estructuras de poder	30
1.3.1 Entre categoría biológica y social	30
1.3.2 Conformación del género: Estado, Iglesia y familia	33
1.4 Los personajes: entre construcción tradicional y deconstrucción	37
1.4.1 Los protagonistas y sus padres	37
1.4.2 Hombre y mujer según Valentín y Molina.....	41
1.4.3 Superar el género: ser travesti	47
2 Representar la diferencia, suscitar la compasión del lector	51
2.1 Rechazo interior y exterior: la caracterización de Molina	51
2.1.1 Pensamientos inconscientes en <i>El beso de la mujer araña</i> : la dualidad de los personajes	51
2.1.2 Despatologización de la homosexualidad en las notas de pie de página ..	60
2.1.3 Insistencia en “lo raro” en <i>El beso de la mujer araña</i>	66
2.2 Anticonformismo y “buena vida” en <i>Las malas</i>.....	70
2.2.1 Camila y su percepción del mundo: “la gente de buenas costumbres” y “la buena vida”	70
2.2.2 Las travestis y la prostitución: anticonformismo y miseria.....	74
2.2.3 La reacción de la sociedad frente a las travestis: violencia y exclusión ..	81

3 Entre realidad, ficcionalización y realismo mágico: inversión del sistema de valores	87
3.1 Autoficcionalización e intertextualidad en <i>Las malas</i>	88
3.1.1 Los aspectos autobiográficos: similitudes con la vida de la autora.....	88
3.1.2 Las rupturas en la autobiografía: la autoficcionalización.....	91
3.2 La animalización: ¿deshumanización o humanización?.....	95
3.2.1 Animalización y metamorfosis en <i>Las malas</i>	95
3.2.2 Animalización y metamorfosis en <i>El beso de la mujer araña</i>	104
3.3 Inversión del sistema tradicional	112
3.3.1 La omnipresencia de referencias religiosas y la maternidad en <i>Las malas</i>	112
3.3.2 Un modelo de sociedad diferente: el matriarcado en <i>Las malas</i> y la unión de las luchas en <i>El beso</i>	122
3.3.3 El desenlace: final trágico y existencialismo	129
Conclusión.....	136
Bibliografía	142

Introducción

Desde el momento en que aquel hipotético *patriarca* creó el concepto del pecado sexual, del sexo como manifestación demoniaca (cuando no neutralizada por ciertos ritos de brujería), se pasó a dar inevitablemente importancia al sexo [...]. Una vez establecida la artificial trascendencia de la vida sexual se volvía importante, significativa, cualquier elección sexual. Y se establecían así los roles sexuales.

Manuel Puig, “El error gay”, *Debate Feminista*, 1997.

Manuel Puig, autor argentino que conoció los regímenes autoritarios en su país, ofreció en su literatura huellas de esa historia ambientando sus narrativas en contextos dictatoriales. En *El beso de la mujer araña*¹, publicada en 1976, Valentín, un preso político, se encuentra en una celda con Molina, encarcelado por corrupción de menores. La diégesis tiene lugar durante el segundo peronismo (1973-1976). Los dos presos están juntos en una celda y para pasar el tiempo, Molina cuenta películas que vio a su compañero de cárcel. Por lo tanto, la novela se caracteriza por la oralidad. La narración es en mayoría un diálogo directo entre los dos personajes, sin la intervención de una voz narradora. Las propias palabras de los dos presos sirven para indicar cuál de los dos habla y se interrumpe a veces por los pensamientos de Molina y Valentín en cursiva. Este diálogo se ve completado en varias ocasiones por notas de pie de página, informes policiales o por otros diálogos entre Molina y el director de la cárcel (en este caso, se indica quién se expresa, el “Director” o el “Procesado”). El comportamiento y la condición de los personajes de la novela están fuertemente vinculados con el contexto político de Argentina: uno está encarcelado por oposición al régimen, y la orientación sexual del segundo, que es homosexual, se vuelve a veces problemática para él. Mediante las notas de pie de página, la investigación acerca de los orígenes de la homosexualidad ocupa un importante espacio en la narrativa, lo que recuerda su complicada aceptación en el siglo XX. Sin embargo, otro tema aparece vinculado con el personaje de Molina, el de la identidad personal. En efecto, el personaje parece alejarse de la forma de comportarse que le atribuye su entorno al haber nacido hombre, como lo estudiaremos más precisamente en este trabajo.

El beso, cuya publicación fue inicialmente prohibida por la censura en Argentina, conoció varias adaptaciones cinematográficas y teatrales. Fue también el tema de obras críticas

¹ Todas las citas de *El beso de la mujer araña* provienen de la edición Seix Barral (Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2019 [1976], 288 p.). A continuación, en la memoria, utilizaremos la abreviación *El beso* para referirnos a la novela y a esta edición en las notas de pie de página.

entre las cuales destacan varios artículos de Milagros Ezquerro y Lionel Souquet, o el libro de Gérald Larrieu, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig*² (2009). El trabajo de los investigadores citados nos servirá para captar los principales temas y alcances de la novela. En este trabajo, no nos interesa hacer una retrospectiva de los contenidos publicados en cuanto a *El beso*. La reducida bibliografía respecto a la obra se explica por nuestra voluntad de utilizarla para hacerla dialogar con otra, *Las malas*³ de Camila Sosa Villada publicada por otra autora argentina en 2019. Su autora es una mujer trans que estudió comunicación social y teatro en Córdoba. *Las malas* recibió el Premio de literatura Sor Juana Inés de la Cruz en México en 2020 que le permitió darse a conocer mundialmente con la traducción a varios idiomas. Por su publicación reciente, la novela no fue todavía el tema de muchos estudios. Para analizarla, nos serviremos de artículos científicos como los de Agustina Gállego Wetzel⁴ y María Constanza Massano⁵ publicados en 2020 y 2021. Asimismo, José Javier Maristany investigó la aparición del orgullo de las travestis, personajes centrales del libro, como resultado de la vergüenza que sufren en la sociedad⁶. Propondremos profundizar las ideas expuestas en estos estudios. Por otro lado, las otras publicaciones y declaraciones de la autora, como el ensayo *El viaje inútil. Trans/escritura*⁷ publicado en 2021 o entrevistas suyas, pueden representar otro medio para descifrar *Las malas*.

El beso y *Las malas* tienen similitudes desde el punto de vista temático y literario. Aunque hay una voz narradora en *Las malas*, el área geográfica de la diégesis de las dos novelas es la misma y el contexto político se puede asemejar. La diégesis de *Las malas* se desarrolla en la ciudad de Córdoba a finales del siglo XX. A diferencia de *El beso*, no se ambienta en la

² Gérald Larrieu, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig*, Paris : L'Harmattan, 2009, 414 p.

³ Todas las citas de *Las malas* provienen de la edición Tusquets (Camila Sosa Villada, *Las malas*, Barcelona: Tusquets Editores, 2021 [2019], 240 p.). A continuación, en las notas de pie de página, nos referiremos a esta edición solo con el título de la novela.

⁴ Agustina Gállego Wetzel, "Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Revista Landa* [en línea], Vol. 8, N° 2, 2020 (consultado el 04/04/2023), disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/110853>

⁵ María Constanza Massano, "Territorio e identidad en *Las malas* de Camila Sosa Villada", XIV Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires [En línea], 2021 (consultado el 04/04/2023), disponible en <https://cdsa.aacademica.org/000-074/168.pdf>

⁶ José Javier Maristany, "Orgullo Travesti: formas de la *hontologie* en *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Kamchatka, Revista de análisis cultural* ("Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España") [en línea], N° 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 503-517, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/26063/23730>

⁷ Camila Sosa Villada, *El viaje inútil. Trans/escritura*, Córdoba/ Segovia: Ediciones DocumentA/Escénicas/ La uña RoTa, 2021 [2018], 105 p.

dictadura sino durante la “reconquista democrática”⁸ en la que permanecen huellas del pasado autoritario del país. En *Las malas*, Camila, la narradora que habla en primera persona del singular, propone una retrospectiva de su vida en Córdoba, ciudad a la que tuvo que trasladarse para estudiar. Sin embargo, frente a su condición económica precaria, decidió prostituirse. En el parque Sarmiento, Camila se encuentra con un grupo de travestis, como ella, con las que se hace amiga y pasa algún tiempo. La novela se abre de noche, con una salida de las travestis al parque, durante la cual la Tía Encarna, la cabeza del grupo, encuentra a un niño abandonado que decide llamar “El Brillo de los Ojos”. En la novela alternan los momentos de alegría que viven las travestis con las difíciles condiciones a las que se enfrentan al prostituirse, pero también el tratamiento que la sociedad les reserva. La experiencia de la narradora epónima puede asemejarse a las vivencias de la propia autora que se fue a estudiar a Córdoba y también se prostituyó. En el prólogo de *Las malas*, Juan Forn insiste en el carácter autobiográfico de la obra. Con el objetivo de considerar *Las malas* desde esta perspectiva, valoraremos el marco teórico que expone Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique*⁹. Asimismo, las reflexiones de Philippe Gasparini, doctor en literatura, en *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*¹⁰ nos servirán, junto con los conceptos de Philippe Lejeune, para identificar el tipo de narración en *Las malas*. A finales de 2022 y principios de 2023, se publicaron diferentes trabajos que se acercan a la obra de Sosa Villada según la perspectiva de la autobiografía y autoficción. Mencionaremos, por ejemplo, el artículo de la doctora en español y portugués Ximena Venturini “Autobiografía y cruce en *Las malas* de Camila Sosa Villada”¹¹; también se distingue el trabajo de la doctora en letras modernas Gloria María Prado Garduño titulado “De la vivencia a la autoficción: *Las malas* de Camila Sosa Villada”¹². Comprobaremos en qué medida la obra de Sosa Villada se asemeja y se distancia de la autobiografía.

Frente a los aspectos autobiográficos de *Las malas*, aparece en algunos momentos una ruptura de la verosimilitud. Puig y Sosa Villada insertan elementos que se pueden relacionar

⁸ Dora Barrancos, “Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por los derechos a la legislación positiva”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* [en línea], Vol. 11, N° 2 Julio-Diciembre, 2014 (consultado el 09/03/2023), p. 24, disponible en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/16716>

⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1996 [1975], 384 p.

¹⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Editions du Seuil, 2004, 399 p.

¹¹ Ximena Venturini, “Autobiografía y cruce en *Las malas* de Camila Sosa Villada”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* [en línea], N° 51, 2022 (consultado el 04/03/2024), p. 221-232, disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/85136>

¹² Gloria María Prado Garduño, “De la vivencia a la autoficción: *Las malas* de Camila Sosa Villada”, *Devenires* [en línea], N° 47, 2023 (consultado el 04/03/2024), p. 187-203, disponible en <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/862>

con el realismo mágico. Los artículos de los investigadores Saúl Hurtado Heras¹³ y Andrey Kofman¹⁴ nos permitirán aclarar el concepto de realismo mágico. Trataremos de observar los procedimientos utilizados en las dos novelas. Nos detendremos en el significado que puede adoptar la transformación de los seres humanos en la literatura y cuál puede ser su utilidad en el caso de los protagonistas y su expresión de género. Verificaremos en las dos obras si la utilización de imágenes simbólicas responde a una voluntad de los autores, en relación por ejemplo con la “posture” que adoptan, como lo teoriza el profesor francés Jérôme Meizoz¹⁵.

A lo largo del siglo XX, Argentina conoció periodos agitados en los que se sucedieron varias experiencias autoritarias marcadas por episodios de reivindicación de valores tradicionales. Para explicar el contexto de las dos novelas, nos apoyaremos principalmente en el libro *Breve historia contemporánea de la Argentina*¹⁶ (1994) de Luis Alberto Romero. Las bases históricas nos servirán para observar la representación de los protagonistas en relación con su contexto de escritura. En efecto, podemos suponer que una sociedad autoritaria puede influenciar a los autores que viven en ella y entonces la imagen que ofrecen en su obra. Como Molina en *El beso*, Camila, la protagonista de *Las malas*, nació hombre, pero en la novela, Camila está caracterizada como travesti. Por consiguiente, intentaremos definir lo que representaba ser hombre y mujer en la época de la diégesis acercándolo a la noción de género. Según el *Diccionario de la lengua española* de la *Real Academia Española*¹⁷, en su tercera acepción, el género (como expresión de lo femenino o lo masculino) se define por el “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”; cabe precisar que en su octava acepción, relativa a la gramática, significa: “categoría gramatical inherente en sustantivos y pronombres, codificada a través de la concordancia en otras clases de palabras y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar sexo. *El género de los hombres*”. En estas dos acepciones, el género está vinculado con una categoría “sexual”. El aspecto sexual –biológico– aparece en

¹³ Saúl Hurtado Heras, “El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión”, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales* [en línea], N° 14, 2018 (consultado el 21/02/2024), p. 261-277, disponible en <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9601>

¹⁴ Andrey Kofman, “Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, *La Colmena* [en línea], N° 85, 2015 (consultado el 20/02/2024), p. 9-17, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344305002>

¹⁵ Jérôme Meizoz, « Qu’entend-on par “posture” ? » (Chapitre Un), In : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève : Slatkine, 2007, p. 15-32.

¹⁶ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010 [1994], 336 p.

¹⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*, “Género”, [En línea], consultado el 14/03/2023, disponible en <https://dle.rae.es/g%C3%A9nero>

las novelas, pero se distancia de la expresión relativa a lo femenino o masculino de Camila y Molina. Con este objetivo de alejamiento de las nociones biológicas y acercamiento a la expresión de la identidad individual, vamos a movilizar una bibliografía teórica mundial basada mayoritariamente en publicaciones de Judith Butler –profesor* y filósofo* norteamericano*¹⁸–, Paul B. Preciado –investigador y escritor español– y Joan Scott, historiadora americana. Respecto a la cuestión de género en América Latina y Argentina, nos referiremos al libro *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*¹⁹ (2000), artículos científicos y publicaciones de textos oficiales publicados por el Estado argentino²⁰. Las recientes publicaciones en cuanto a la comunidad trans y travestis posibilitarán un estudio de la evolución del tema en la sociedad argentina. Nos interesarán particularmente los artículos de Joaquín Insausti²¹, Jorge Luis Peralta y Geoffrey Huard²² en la revista *Kamchatka, Revista de análisis cultural* y el libro de Matías Máximo²³, *El nunca más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura* todos publicados en 2023.

Por sus fechas de publicación, *El beso* (1976) y *Las malas* (2019) pueden ilustrar la continuidad del proceso de construcción de la “representación social”²⁴ de los géneros en la sociedad argentina. Entendemos el término de “representación social” según la teorización de Alain Montandon como imágenes construidas “présentes dans la vie mentale des individus aussi bien que des groupes et [qui] sont constitutives de la pensée”²⁵. Las representaciones sociales

¹⁸ Utilizamos el lenguaje inclusivo puesto que Judith Butler se identifica como persona no binaria.

¹⁹ Elisabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, 400 p.

²⁰ Entre otras, destacan una publicación del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (*Diversidad sexual y derechos humanos, Sexualidad libre de violencia y discriminación* disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/diversidad_sexual_y_derechos_humanos.pdf) y una guía de la Ciudad de Buenos Aires (BORISONIK Diego y BOCCA Lucía, *Hablar de la diversidad cultural y derechos humanos: guía informativa y práctica*, disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/diversidad_sexual_y_derechos_humanos.pdf).

²¹ Insausti, “La emergencia de las identidades travestis en Argentina”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* (“Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España”) [en línea], N° 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 423-452, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/26086/23731>

²² Jorge Luis Peralta, Geoffrey Huard, “Antes de lo trans”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* (“Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España”) [en línea], N° 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 381-393, disponible en https://www.academia.edu/112534361/Peralta_y_Huard_Antes_de_lo_trans?email_work_card=view-paper

²³ Matías Máximo, *El nunca más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*, Buenos Aires: Marea, 2023, libro digital (sin paginación).

²⁴ Alain Montandon, « Sociopoétique », *Sociopoétiques* [En ligne], N° 1, 2020 (consultado el 01/05/2023), disponible en: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

²⁵ “présentes en la vida mental de los individuos como de los grupos y son constitutivas del pensamiento”, [nuestra traducción], *Ibid.*, p. 1.

y su consolidación reciben una influencia en varios niveles, político y social. El punto común en la representación social que se expone en las dos novelas de nuestro corpus se forma en la semejanza de las experiencias de los protagonistas, su comportamiento y forma de identificarse. Como hilo conductor de nuestro análisis, nos preguntaremos de qué manera *Las malas* se inscribe en la continuidad de *El beso* relacionándose con el contexto político y social de Argentina y, en qué medida las dos obras ofrecen una perspectiva diferente del género respecto a la concepción tradicional, proponiendo a su lector, a través de la ficción, acompañar a los protagonistas en su experiencia.

Con el fin de responder a este enfoque, nos interesaremos en un primer tiempo en la inscripción de las novelas en su periodo de escritura. Expondremos cómo se desdibujan los roles de género en tal época y cuál es la influencia de las estructuras políticas, religiosas y sociales tales como el Estado, la Iglesia o la familia. Por eso, analizaremos en *El beso* y *Las malas* las referencias a situaciones concretas que representan testimonios y lo anclan en el momento histórico al que se refiere la diégesis. En la misma parte, veremos qué imagen del hombre y de la mujer se construye mediante los protagonistas y cómo estos últimos se perciben respecto a las estructuras que precisamos antes. Estudiaremos su relación con el trabajo de los teóricos del género Butler, Preciado y Scott.

En un segundo tiempo, proponemos considerar cómo Puig y Sosa Villada representan la diferencia y buscan suscitar la compasión del lector. Expondremos el rechazo interior y exterior que viven los protagonistas, entre pensamientos inconscientes y exclusión societal. La caracterización de Molina nos permitirá comentar la consideración de la diferencia de género y homosexualidad en la época de la diégesis. Por consiguiente, veremos en qué medida la tensión entre exterioridad e interioridad influencia la percepción del mundo que tienen los personajes. Observaremos cómo Camila Sosa Villada evidencia una oposición entre anticonformismo para las travestis y “buena vida”²⁶ para el resto de la población, una idea recurrente en su obra. Describiremos el ambiente en el que viven las travestis, marginalizadas, así como la reacción de la sociedad.

Por último, analizaremos los aspectos autobiográficos de *Las malas* detallando las referencias a otras obras de Sosa Villada y los posibles límites en la autobiografía mediante la inserción de elementos inverosímiles y simbólicos. Por eso, consideraremos la ficcionalización en *Las malas* y con qué objetivo la utiliza la autora. Explicaremos que en *Las malas* y *El beso*

²⁶ *Las malas*, p. 174.

los autores insertan elementos que se pueden vincular con el realismo mágico, tales como la animalización. Además, el análisis del modo de vida de los protagonistas permitirá observar si tienden a distanciarse del esquema tradicional propuesto por la sociedad y de qué forma lo hacen. En las novelas, las estructuras sociales que participan en la construcción de los géneros se representan. Pueden permitir a los autores evidenciar la inadaptación de los modelos a la realidad. Asimismo, estudiaremos cómo sugieren la posibilidad de cambio en su sociedad y cuál es su intención. Estableceremos el alcance de todas las herramientas utilizadas por Puig y Sosa Villada en la recepción de la obra en una democracia todavía en construcción, centrándonos por fin en el desenlace de las dos obras.

1 Contexto político y social argentino: los roles de género

1.1 *El beso de la mujer araña*, una novela de la dictadura militar

Las dos novelas que hemos escogido para este trabajo, *El beso* de Manuel Puig, publicada por primera vez en 1976, y *Las malas* de Camila Sosa Villada, publicada en 2019, tienen un contexto de publicación que se puede asemejar. A pesar del plazo de más de cuarenta años entre las dos obras, las dos fueron producidas por autores argentinos que vivieron en un régimen autoritario o en las huellas que dejó. Para entender el proceso de construcción de la representación social de cada género y cómo las estructuras estatales lo influenciaron, es necesario plantear datos históricos. Por lo tanto, vamos a estudiar la formación del Estado argentino a lo largo del siglo XX, en el que destacaron el autoritarismo y una estrecha relación entre el poder y la Iglesia Católica.

1.1.1 Instalación del autoritarismo y primer peronismo

En este momento clave de la formación de la Argentina moderna, se sucedieron las sublevaciones militares. Instrumentos legales fueron moldeando la imagen pública de las personas que no encajaban con los papeles de hombres y mujeres transmitidos por las estructuras estatales.

En el caso de Manuel Puig, varias obras suyas fueron censuradas como lo precisa Gérald Larrieu: “*El beso...* a été interdit en 1976 par la dictature militaire argentine”²⁷. Desde las independencias, el proceso de formación de los Estados de los países hispanoamericanos fue largo y frágil. Hubo regímenes autoritarios en muchos de ellos como en Argentina:

Throughout the region, except in Brazil and Cuba, there was an interregnum of early republics between the late colonial and liberal states. These states were unstable regimens, struggling to rule not-yet-existing nations. More than anything else, they were bridges between the fall of empire and the rise of liberal states across the region.²⁸

²⁷ “*El beso...* fue prohibido en 1976 por la dictadura militar argentina”, [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 12).

²⁸ “En toda la región, excepto en Brasil y Cuba, hubo un interregno de repúblicas tempranas entre los Estados coloniales tardíos y los liberales. Estos Estados eran regímenes inestables, que luchaban por gobernar naciones

En efecto, tras su independencia a principios del siglo XIX, el gobierno argentino conoció periodos agitados como lo explica Luis Alberto Romero en su libro *Breve historia contemporánea de la Argentina*, que nos servirá de base para explicar el contexto político y social del país a lo largo del siglo XX. El autor insiste en que la historia del país es “compleja, contradictoria e irreductible”²⁹. A principios del siglo XX, se intentó arraigar la democracia siguiendo el modelo de los países liberales de América del norte y de Europa. Esto se puede notar con las primeras elecciones democráticas en 1916 y la publicación de leyes como las “leyes de Registro Civil y de Matrimonio Civil” o la “ley de educación primaria”³⁰. El desarrollo de la agricultura a principios del siglo permitió el avance económico facilitando a la vez la multiplicación de las grandes ciudades y el mejoramiento del sector industrial³¹. Se fue creando una Elite que se opuso a la naciente clase obrera y a los inmigrantes que empezaron a reivindicar sus derechos. Cuando Romero habla de los principios del siglo XX en Argentina dice: “Desafiados por la forma extrema de sus manifestaciones, muchos dirigentes optaron por una respuesta dura: acusar a minorías extrañas, reprimir y también mantener y salvaguardar los privilegios”³². En efecto, se creó poco a poco una clase dominante en oposición a minorías estigmatizadas como la clase obrera alimentada en parte por la inmigración. Por consiguiente, la distancia entre la Elite y el pueblo se amplificó a lo largo del siglo XX. En este contexto se formaron los diferentes partidos políticos dentro de los que destacaron los “partidos tradicionales o conservadores”, los “radicales” y “los socialistas”³³.

Entre 1916 y 1930, el gobierno fue dirigido por radicales y se conoció una recesión económica, social e industrial relacionada con las guerras mundiales. Esta situación favoreció los movimientos de protesta social y la actividad sindical, reprimida por parte del Estado³⁴. Sin embargo, en los años 20 del siglo XX, se fue desarrollando la cultura literaria y cinematográfica. Buenos Aires conoció una “vanguardia” y así fue incorporando referencias culturales de otros países: “El cine –mudo hasta 1929– ejerció una fuerte atracción; las salas proliferaron en las ciudades y la cultura popular que se estaba acuñando, quizá marcadamente criolla, se nutrió de

que aún no existían. Más que nada, fueron puentes entre la caída del imperio y el ascenso de los Estados liberales en toda la región”, [nuestra traducción], (Elizabeth Dore, “One Step Forward. Two Steps Back: Gender and the State in the Long Nineteenth Century”, In: Elisabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 10).

²⁹ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

algunos nuevos elementos universales”³⁵. Una de las consecuencias de este fenómeno son las numerosas referencias cinematográficas en las obras de Manuel Puig³⁶ que durante su juventud (nació en 1932) fue aficionado al cinema. Al mismo tiempo, se formaba la base del esquema familiar tradicional en Argentina vinculado con el papel de la mujer y del hombre en su seno como lo indica Larrieu:

El acceso a la vivienda propia cambió la idea del hogar y ubicó a la mujer –liberada de la obligación de trabajar– en el centro de la familia, que pronto se reuniría en torno del aparato de radio. Por un movimiento complementario, las hijas aspiraron a trabajar, en una tienda o en una oficina, a estudiar, y también a una creciente libertad *sexual*.³⁷

No obstante, en 1930, Hipólito Yrigoyen fue depuesto por un alzamiento militar, las Fuerzas Armadas iban ocupando cada vez más importancia en el gobierno. La explicación de los regímenes anteriores a *El beso* y *Las malas* resulta necesaria. En efecto, la dictadura en la que se ambienta, más tarde, *El beso* es militar y fue posibilitada por un largo proceso de implantación del Ejército en el Estado que empezó a principios del siglo XX.

El fracaso del proceso de democratización por parte de los radicales fue seguido por una restauración conservadora entre 1930 y 1943. Empezaron las crisis económicas cíclicas que marcaron todo el siglo XX. La respuesta del gobierno fue el intervencionismo que posibilitó el crecimiento industrial. La crisis fue acompañada por un reforzamiento de los grupos de trabajadores y los sindicatos que aparecieron durante el gobierno radical. Además, Romero precisa que durante la restauración conservadora hubo un “acercamiento de las clases dirigentes y la Iglesia Católica”³⁸. De nuevo, el final de este periodo político fue provocado por una sublevación militar en 1943. A continuación, después de tres años de gobierno militar entre 1943 y 1946, el coronel Juan Domingo Perón llegó al poder. Entre 1946 y 1955, años que corresponden a la juventud de Manuel Puig, tuvo lugar la primera parte del peronismo. En este, se reivindicaba una atención particular al “movimiento obrero” y se reclamaba la “justicia social”³⁹. Con Perón, se nacionalizó la economía y se mantuvo la educación religiosa, consagrando a la Iglesia Católica un lugar importante en la vida del país. El régimen controlaba la prensa permitiendo la difusión de una propaganda cuyo principal objetivo era la disciplina y la organización. Tenía una “tendencia a penetrar y ‘peronizar’ cualquier espacio de la sociedad

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

³⁶ Pensamos sobre todo en Molina en *El beso* que cuenta películas a su compañero de celda.

³⁷ Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 48.

³⁸ Luis Alberto Romero, *op. cit.* 2010, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

civil”⁴⁰. Sin embargo, cabe precisar que el primer voto de las mujeres tuvo lugar durante el primer peronismo en 1951⁴¹. Por otro lado, continuaron los movimientos obreros que existían en los gobiernos precedentes. Era una consecuencia de un estancamiento industrial debido a la política proteccionista de los años anteriores. El declive del primer peronismo corresponde con el envejecimiento del presidente. Fue reforzado por las crecientes medidas de Perón en contra de la Iglesia, como en 1954 con la autorización de la “reapertura de los prostíbulos”⁴². El 16 de septiembre de 1955 tuvo lugar en Córdoba otra sublevación militar que derrocó al líder.

Como otros historiadores, Luis Alberto Romero llama el periodo que tuvo lugar entre 1955 y 1966 el “Empate”, se caracterizó por la lucha entre antiperonistas y peronistas. La prioridad de las fuerzas armadas se hallaba en mantener el orden con la “garantía de los valores supremos de la nacionalidad”⁴³. Durante esta etapa política, Romero insiste en los cambios desde el punto de vista social, aspecto que nos interesa para ver cómo se van fortaleciendo las relaciones de género:

Los cambios en las formas de vida fueron notables, sobre todo en las grandes ciudades. La píldora anticonceptiva, y en general una actitud más flexible sobre las conductas sexuales y sobre las relaciones familiares, modificó la *relación entre hombres y mujeres*, aunque tales cambios reflejaron solo mínimamente –en una *sociedad todavía pacata y tradicionalista*– los que se estaban produciendo en los países centrales. El *voseo* empezó a imponerse en el trato cotidiano y la conversación se nutrió de *términos tomados de la sociología y del psicoanálisis*, una de las pasiones de los sectores medios, que constituyeron en Buenos Aires una de las mayores comunidades psicoanalíticas del mundo.⁴⁴

Es interesante notar que Romero evoca dos fenómenos que aparecen a lo largo de *El beso*, publicada casi veinte años después de este periodo: primero, el voseo –trato que usan Valentín y Molina–; segundo, el empleo de “términos tomados de la sociología y del psicoanálisis”⁴⁵, que aparecen principalmente en las notas de pie de página de la obra. En efecto, las notas de pie de página exponen una reflexión basada en argumentos sacados de trabajos de psicoanálisis. De esta manera, nos damos cuenta de cómo una tendencia que aparece en un momento dado –contemporáneo del autor– va tomando importancia y moldea las costumbres de un país, además de la fuerte relación entre historia social y literatura.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴² *Ibid.*, p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159 (el subrayado es nuestro).

⁴⁵ *Loc. cit.*

Sin embargo, los cambios sociales citados previamente surgidos durante el “Empate” provocaron en los militares cierto recelo y una confianza declinante en lo que concernía los beneficios de la democracia:

Para los militares la democracia resultaba un obstáculo en el combate contra el enemigo comunista imaginado, que veían cada vez más amenazador [...], les horrorizaba el cuestionamiento de los valores tradicionales de la sociedad y la convivencia, pues en el fondo la libertad sexual, la revolución y el arte de vanguardia les parecían distintos aspectos de un mismo desafío a los valores occidentales y cristianos.⁴⁶

Como fue costumbre durante el siglo XX en Argentina, el gobierno terminó durante la presidencia de Arturo Illia⁴⁷ con una intervención militar.

1.1.2 *El beso*, entre “Revolución Argentina” y segundo peronismo

Entramos ahora en la fase que nos interesa directamente en cuanto al análisis de *El beso*, momento en los que transcurren las diégesis. En el informe del capítulo ocho de la novela se expone el caso de Valentín cuyo arresto tuvo lugar “en octubre de 1972”: “Castigado en calabozo diez a partir del 25 de marzo de 1975. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina”⁴⁸. Entre 1966 y 1973 se sucedieron los gobiernos militares autoritarios marcados por el aumento de la represión y de la violencia por parte del Estado, este periodo se conoce como “Revolución Argentina”. La presidencia de la primera fase del gobierno fue asumida por el general Onganía desde 1966 hasta 1970. Este instauró las bases de la dictadura. Según la RAE, una dictadura es un “régimen político que, por la fuerza o violencia, concentra todo el poder en una persona o en un grupo u organización y reprime los derechos humanos y las libertades individuales”⁴⁹; la definición se verifica en el caso de la Argentina de años 70. En efecto, con Onganía se produjo un “shock autoritario”⁵⁰: se disolvió el parlamento y los otros partidos políticos haciendo que el presidente concentraba en su persona todos los poderes; además, se acabó la “autonomía académica” de la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁷ Arturo Illia fue presidente entre 1963 y 1966.

⁴⁸ *El beso*, p. 151.

⁴⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, “Dictadura”, [En línea], consultado el 15/03/2023, disponible en <https://dle.rae.es/dictadura>

⁵⁰ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 170.

Universidad, provocando el aislamiento de los profesores y estudiantes⁵¹. Se instaló también junto a la Iglesia un sistema de censura que se extendió a muchos aspectos sociales para luchar contra los “peligros de la modernización intelectual”⁵². Como lo explica Romero:

La censura se extendió a las manifestaciones más diversas de las nuevas costumbres, como las minifaldas o el pelo largo, expresión de los males que, según la Iglesia, eran la antesala del comunismo: el amor libre, la pornografía, el divorcio.⁵³

En esta primera parte del gobierno de Onganía disminuyó la presencia sindical. Sin embargo, a partir de 1969 aparecieron quejas hacia el autoritarismo del general. En mayo del mismo año “estalló el breve pero poderoso movimiento de protesta –el Cordobazo–, el único capital de Onganía, el mito del orden, se desvaneció”⁵⁴. Este movimiento fue alimentado por muchos sectores diversos de la población, tantos obreros como estudiantes o “sectores medios”⁵⁵ y conoció una violenta represión policial y militar, por parte del gobierno: “Lentamente, el 31 de mayo se restableció el orden. Habían muerto entre veinte y treinta personas, unas quinientas fueron heridas y otras trescientas detenidas”⁵⁶. Se desarrolló tras este evento un nuevo activismo social que no solo se encargaba de asuntos sindicales como antes, pero también de temas de la vida cotidiana teniendo una “gran capacidad para movilizar al resto de la sociedad”⁵⁷. Pensamos en Molina, que murió al intentar ayudar a Valentín transmitiendo un mensaje para su grupo de acción política. Al origen, Molina no estaba comprometido políticamente, pero Valentín lo convenció de contribuir a su causa.

El arresto de Valentín tuvo lugar en 1972 en Buenos Aires y corresponde a la extensión de la lucha al resto de Argentina. Muestra el rigor de Puig respecto a la coherencia de la diégesis con los acontecimientos sociales e históricos:

Una movilización que escapaba a los límites y controles de las burocracias gremiales y un tipo de demandas novedoso fueron configurando un sindicalismo singular, circunscripto al principio a los centros industriales nuevos pero extendido, hacia 1972, a las zonas más tradicionales del Gran Buenos Aires.⁵⁸

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵² *Ibid.*, p. 170.

⁵³ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 177.

Además, las condiciones del arresto de Valentín se anclan en el activismo sindical alrededor de los centros industriales y las fábricas automotores, como ocurrió en Córdoba en mayo de 1969⁵⁹: “después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga”⁶⁰.

Esta ola de movilización se suele llamar “primavera de los pueblos”. En los movimientos que surgieron se pensaba que todos los males de la sociedad se concentraban en un punto: en “el poder autoritario y los grupos minoritarios que lo apoyaban, [que eran] responsables directos y voluntarios de todas y cada una de las formas de opresión, explotación y violencia de la sociedad”⁶¹. Se inspiraron en la efervescencia de regímenes o acciones comunistas que ocurrieron en el mismo momento como con “China y la Revolución Cultural” o “la acción del Che Guevara en Bolivia”⁶². En estos movimientos de oposición al régimen se percibe ya una relación con los pensamientos de Valentín, personaje de la novela de Puig: “si para el poder autoritario el desarrollo era un fruto de la seguridad nacional, para quienes lo enfrentaban la única alternativa a la dependencia era la revolución, que conduciría a la liberación”⁶³. Nos recuerda las numerosas veces en las que Valentín habla de la necesidad de actuar para cambiar el Estado: “Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante que es la *revolución social*, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos”⁶⁴. Como reacción del Estado, se crearon “tribunales especiales para juzgar a los guerrilleros” y también se operó una represión ilegal⁶⁵.

Paralelamente a los movimientos revolucionarios, fue reforzándose la influencia del peronismo. El 11 de marzo de 1973, Perón gana las elecciones: “la figura simbólica de Perón, una y muchas a la vez, había llegado a reemplazar a su figura real”⁶⁶. El segundo peronismo se extendió entre 1973 y 1976. La esposa de Perón le sucedió en 1974 tras la muerte de este. Isabel Perón fue despuesta otra vez por los militares. El segundo gobierno de Perón corresponde con el momento de narración, en 1975. Sin embargo, Romero precisa que con Perón se liberaron “a

⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁰ *El beso*, p. 151.

⁶¹ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 178.

⁶² *Ibid.*, p. 179.

⁶³ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁴ *El beso*, p. 33 (el subrayado es nuestro).

⁶⁵ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 187.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 187.

los presos políticos condenados por actos de subversión”⁶⁷. No parece ser el caso de Valentín que fue encarcelado antes de la vuelta de Perón y siguió en la penitenciaría. Podemos suponer que su liberación no ocurrió por sus actos de “protesta” y “rebeldía”⁶⁸. Por otro lado, Romero precisa que los grupos surgidos durante la “primavera de los pueblos” empezaron a oponerse a Perón. Esta situación provocó la continuación de la represión: “Los asesinatos se multiplicaron y cobraron víctimas en personas relativamente ajenas al combate, *pero que servían para demostrar el poder de cada organización*”⁶⁹. Puede explicar la actitud de Valentín que sigue oponiéndose al régimen. La última parte que subrayamos en la cita puede recordar lo que dice el “Director” de la penitenciaría. Al intercambiar por teléfono con uno de sus superiores, sus palabras ilustran esta realidad y el enfrentamiento: o las autoridades del Estado matan a Molina si ven que ayuda a “la gente de Arregui” al salir de la cárcel; o “publica[n] en el periódico” para comprometer a Molina y que “al enterarse la gente de Arregui va a ir a buscarlo para ajustar cuentas”⁷⁰. El lector se entera de que Molina tiene un acuerdo con el Director: tiene que transmitirle información acerca del grupo de acción de Valentín. Si le da elementos interesantes, el Director lo dejará salir para estar con su madre que está enferma. No obstante, a medida que se refuerza la relación entre los dos presos, Molina ya no quiere que Valentín le deje saber nada de su grupo. Al final, el Director establece con sus superiores una trampa para Molina: en cualquier caso el preso les servirá para el régimen se acerque al grupo de Valentín.

Por lo tanto, en la obra de Puig se distinguen los aparatos de la dictadura como el control de la prensa, evocado en la cita precedente o “*los servicios de vigilancia CISL*” que están “*en colaboración con el servicio de vigilancia telefónica TISL*”⁷¹ para vigilar a Molina cuando salga de la Penitenciaría. A continuación, en el capítulo quince, un agente encargado por las autoridades entrega por escrito todas las llamadas telefónicas de Molina y todos sus movimientos. Da cuenta de los medios que podía instalar el régimen para vigilar a una persona, que solo se sospechaba tener una implicación en movimientos subversivos. Además de los elementos que va esparciendo Puig a lo largo de la novela, el informe del capítulo ocho de *El beso* y las intervenciones del “Director” constituyen una verdadera fuente de información para el lector. Estos elementos arraigan la novela en el contexto de la represión del peronismo.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁸ *El beso*, p. 151-152.

⁶⁹ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 203 (el subrayado es nuestro).

⁷⁰ *El beso*, p. 250.

⁷¹ *Ibid.*, p. 269.

Mediante Molina, el otro protagonista de *El beso*, y las notas de pie de página que proponen una retrospectiva de las diferentes explicaciones psicológicas y sociales de la homosexualidad, se aborda un tema diferente. Puig va recordando la emergencia de otros movimientos de reivindicación social en los años 60-70, entre los cuales está la liberación homosexual. La aparición de estas preocupaciones representa un aspecto de la historia de Argentina que no se evoca en todos los libros de historia que conciernen la época. Por ejemplo, Luis Alberto Romero no hace ninguna referencia a esta realidad en *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Los movimientos de liberación homosexual aparecieron, a partir de los años 60 y corresponden con el primer peronismo. En efecto, durante el gobierno de Perón se empezó a promulgar leyes en contra de la alteración del orden público. Cabe recordar que la política de Perón se centraba en una idea de orden. Las medidas que se adaptaron iban en contra de la creciente libertad sexual que se instalaba desde los años 30, como lo explica Insausti: “Desde la década de 1940 y hasta principios del siglo XXI, el Estado argentino se dedicó a perseguir con ahínco a los disidentes sexuales”⁷². Las principales leyes que provocaron el aumento de las reivindicaciones homosexuales fueron los edictos policiales creados en 1932⁷³. Su aplicación fue reforzada por Perón en su primer gobierno:

Durante la primera presidencia de Perón, la persecución se incrementa, producto de la incorporación a los edictos policiales del inciso 2° “H”, utilizado durante los siguientes cuarenta años para perseguir a homosexuales y prostitutas.⁷⁴

Es complicado encontrar informaciones precisas acerca de la fecha de inserción de los incisos en los Edictos policiales, solo aparece el año 1932 en el artículo de Lascano. Sin embargo, podemos precisar que los Edictos policiales eran herramientas que utilizó el Departamento de Policía de Buenos Aires desde 1822 con el fin de “construir y consolidar

⁷² Santiago Joaquín Insausti, “Una Historia Del Frente de Liberación Homosexual y La Izquierda En Argentina”, *Estudos Feministas* [en línea], Vol. 27, N° 2, 2019 (consultado el 14/02/2023), p. 2, disponible en <https://www.jstor.org/stable/26748024>

⁷³ Aramis Lascano, “De los edictos a la ley de Drogas: la persecución penal a travestis, transexuales y transgénero en la zona roja de La Plata”, *V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Desarmar las violencias, crear las resistencias*, Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género [en línea], 2018 (consultado el 15/03/2023), p. 1, disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1.

tramas locales de poder”⁷⁵. Aramis Lascano explica los alcances de los edictos de 1932 que también se fueron aplicando a personas que llevaban ropa que no se atribuía a su género:

En ese período, fueron introducidas algunas disposiciones en los Edictos policiales que criminalizaban el travestismo mediante figuras como “exhibirse en la vía pública vestidos o disfrazados con ropa del sexo contrario” (2° F) y la de “incitarse u ofrecerse al acto carnal en la vía pública” (2°H).⁷⁶

Los principales problemas que se intentaban solucionar con los incisos 2°H y 2°F eran “una presunta alteración del orden público o atentados a la moralidad”⁷⁷ o “la perturbación de las buenas costumbres”⁷⁸. Según Dora Barrancos fue durante este periodo que “se produjo la definición social y la identificación colectiva de los homosexuales en Argentina”⁷⁹.

La primera acción de uno de los grupos que se reconocía de defensa homosexual en los años 60 fue la revista *Nuestro Mundo*. Luego, en los años 70, apareció el FLH (Frente de Liberación Homosexual) fundado por Néstor Perlongher para luchar contra la represión policial⁸⁰. Cuando era estudiante, Manuel Puig fue uno de los primeros miembros del FLH⁸¹. En el contexto de aumento de las huelgas y del sindicalismo durante el primer peronismo, el FLH intentó acercarse a la izquierda:

Estratégicamente los documentos conjuntos del FLH comienzan a ligar la represión sexual al capitalismo, denunciando que el modelo de familia heterosexual era un modo de reproducir las jerarquías sociales. Se explica que la transformación profunda de la estructura no puede llevarse a cabo sin terminar con la opresión sexual que al mismo tiempo oprime a heterosexuales y homosexuales.⁸²

Sin embargo, los movimientos sindicalistas y los de liberación homosexual se quedaron separados, los primeros rechazaban a los segundos:

⁷⁵ Diego Galeano, “La ley de la policía: edictos y poder contravencional. Ciudad de Buenos Aires, siglo XIX”, *Revista Historia y Justicia* [en línea], N° 6, 2016 (consultado el 15/03/2023), p. 12, disponible en <http://journals.openedition.org/rhj/515>

⁷⁶ Aramis Lascano, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁸ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2019, p. 1.

⁸¹ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 25.

⁸² Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2019, p. 7.

Se trató de una cortísima primavera porque la cuestión homosexual carecía de respaldo no solo por parte de los sectores más conservadores, sino de las diferentes agencias ideológicas y políticas que procuraban transformaciones radicales.⁸³

Como lo explica Larrieu⁸⁴, Puig intentó reunir en una celda donde transcurre casi toda la narración de *El beso*, dos representantes de estos movimientos. Por un lado, Valentín, un guerrillero encarcelado por activismo político; por otro lado, Molina, un preso homosexual encarcelado por “delito de corrupción de menores”⁸⁵: “Le projet de l’auteur [est] de réunir dans une cellule argentine un prisonnier politique et un prisonnier de droit commun”⁸⁶. Nos interesaremos más en detalle en el proyecto del autor en la tercera parte de este trabajo⁸⁷. El encarcelamiento de Molina y su motivo –la corrupción de menores– puede recordar otra parte de los incisos citados previamente. En efecto, también se penalizaban “el encontrarse con un sujeto pervertido en compañía de un menor”⁸⁸. Apoyándonos en el comentario del código penal de Mary Beloff, Santiago Bertinat Gonnet y Diego Freedman entendemos que solían haber abusos y que se “equipara al homosexual con el abusador de niños”⁸⁹. Citan una opinión del Fiscal del Crimen Mariano Cúneo Libarona de 1960, extraída de “Corrupción y sodomía” de la Jurisprudencia Argentina:

Las prácticas homosexuales, en la clara medida en que constituyen la circunstancia propicia y el elemento condicionante de una gran cantidad de delitos de corrupción, perjudican, evidentemente, a terceros.⁹⁰

En Argentina, los movimientos de liberación homosexual con el FLH surgieron antes de la dictadura militar de los años 60-70 y tuvieron que borrarse con esta:

No puede dejar de considerarse la irrupción de la última feroz dictadura en marzo de 1976. El ciclo abierto entonces extinguió las formas díscolas de la sexualidad, y los

⁸³ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁴ Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 276.

⁸⁵ *El beso*, p. 151.

⁸⁶ “El proyecto del autor es reunir en una celda argentina un preso político y un preso de derecho común”, [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 276).

⁸⁷ *Infra.*, 3.3 “Inversión del sistema tradicional”, p. 112-135.

⁸⁸ Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires: Marea, 2006, p. 184.

⁸⁹ Diego Freedman, Mary Beloff y Santiago Bertinat Gonnet, “Corrupción de menores, Código penal comentado libre”, *La revista Pensamiento Penal* [en línea], 2013 (consultado el 16/03/2023), p. 5, disponible en <https://www.pensamientopenal.com.ar/cpcomentado/37679-art-125-corrupcion-menores>

⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

represores fueron especialmente brutales con quienes resultaban marcados por sus preferencias homosexuales.⁹¹

En efecto, al llegar al poder en 1966, Juan Carlos Onganía reprimió duramente a los homosexuales y “se enfoc[ó] también en el control de la expresión de género y la moral sexual de toda la población”⁹². Por lo tanto, la mayor parte de los militantes tuvieron que exiliarse, como fue el caso de Manuel Puig⁹³. Más tarde, con la vuelta de Perón en 1973 “la represión policial a los homosexuales prácticamente desaparece”⁹⁴.

Por todo lo que vimos en esta parte se puede considerar *El beso* como un testimonio de su época relacionado con los acontecimientos históricos y políticos. Ahora vamos a exponer brevemente el periodo de latencia entre los acontecimientos de la narración de *El beso* y *Las malas* para centrarnos luego en el contexto de escritura de la novela de Camila Sosa Villada.

⁹¹ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 22.

⁹² Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2019, p. 3.

⁹³ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

1.2 *Las malas*, una novela de la transición democrática

El periodo político que siguió entre 1976 y 1989 se puede considerar como el momento de latencia entre la narración de los acontecimientos de *El beso* y *Las malas*. Este periodo tiene importancia para entender la transformación de Argentina y la realidad social representada en la vida cotidiana de Camila, la protagonista de la novela de Sosa Villada.

1.2.1 Pérdida de las Malvinas y principios de la democracia

El segundo peronismo acabó con una intervención militar en marzo de 1976 que depuso a Isabel Perón. Los militares empezaron entonces un “Proceso de Reorganización Nacional” para “eliminar de raíz el problema que en su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma y en la naturaleza irresoluta de sus conflictos”⁹⁵. En uno de sus artículos, Luis Alberto Romero comenta las repetidas intervenciones militares en el gobierno argentino a lo largo del siglo XX:

Tout au long du XXe siècle les militaires se considèrent les sauveurs de la nation et les gardiens, en dernière instance, de ses valeurs suprêmes. L'idéologie nationaliste dans ses différentes variantes — surtout la catholique — contribua à donner forme à cette idée.⁹⁶

En la recuperación del poder político por los militares, se desarrolló la acción terrorista – “cara clandestina” – que se oponía a la “cara pública”⁹⁷. En efecto, para imposibilitar toda oposición al régimen y la emergencia de acciones independientes mediante el temor, los militares organizaron el secuestro y la ejecución de personas, utilizando la tortura. Se estima que desde 1976 hasta 1978 hubo entre 9 000 y 30 000 “desaparecidos”⁹⁸. Entre ellos también se cuentan niños de mujeres que parieron en detención, o hijos de personas arrestadas. Los secuestros afectaron a toda la población. Como indica Romero, los que desaparecieron podían ser: “militantes políticos varios, sacerdotes, intelectuales, abogados relacionados con la defensa de presos políticos, activistas de organizaciones de derechos humanos, y muchos otros, por la

⁹⁵ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 207.

⁹⁶ “En la totalidad del transcurso del siglo XX los militares se consideraron los salvadores y los centinelas de la nación, en última instancia, de sus valores supremos. La ideología nacionalista en sus diferentes variantes – sobre todo la católica– contribuyó a darle forma a esta idea”, [nuestra traducción], (Luis Alberto Romero, « L'Argentine de 1973 à 2003 : un survol », traducción de Bruno Groppo, *Matériaux pour l'histoire de notre temps* [en línea], N° 81 octubre, 2006 (consultado el 15/12/2022), p. 9, disponible en <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-1-page-7.htm>). Romero es hispanohablante, pero se publicó un artículo suyo en francés, traducido por Bruno Groppo, en el periódico *Matériaux pour l'histoire de notre temps* en 2006.

⁹⁷ Luis Alberto Romero, 2010, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

sola razón de ser parientes”⁹⁹. Además, durante este periodo se fue incrementando la deuda externa por la facilidad de acceso a los créditos. Se multiplicaron los gastos públicos y se nacionalizó la deuda de las empresas. Por otra parte, la Iglesia seguía teniendo influencia en la vida política del país: al principio adhería a los principios del gobierno militar pero luego cambió de posición a favor de la sociedad civil¹⁰⁰.

Con el general Galtieri, presidente en 1981, los militares decidieron reapropiarse de las Islas Malvinas, islas que desde 1843 pertenecían a Inglaterra. La reconquista de las Malvinas servía para recobrar legitimidad por parte de los militares frente a la emergente cuestión de los derechos humanos y al aumento de las quejas de la sociedad civil¹⁰¹. El conflicto en las Malvinas fue también marcado por la división entre las diferentes facciones del ejército argentino. Como reacción a la ocupación de las islas y apoyo a Inglaterra, la Comunidad Europea y las Naciones Unidas se alejaron de Argentina. De la misma manera, Estados Unidos dejó de sostener el país, Romero habla de un “aislamiento democrático creciente”¹⁰². A medida que la victoria de Argentina contra los ingleses se alejaba, la población se enteraba de las atrocidades cometidas por los militares y las preocupaciones por los derechos humanos aumentaban. Pensamos, por ejemplo, en las “Madres y Abuelas de Plaza de Mayo” que se reunían en la Plaza epónima de Buenos Aires. Los argentinos perdieron contra los británicos el 14 de junio de 1981. Galtieri dimitió y el régimen militar perdió credibilidad. Volvió la actividad cultural y se desarrollaron de nuevo los partidos políticos: “la sociedad estaba adhiriendo con entusiasmo a una democracia que entendía como primacía de la civilidad”¹⁰³. El radical Raúl Alfonsín ganó las elecciones en 1983 y empezó “la reconquista democrática”¹⁰⁴.

Raúl Alfonsín tuvo que enfrentarse con la crisis económica que le dejaron los militares e intentar resolver los problemas de los autoritarismos anteriores. En 1985 empezaron los juicios de los excomandantes y se creó la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas)¹⁰⁵. Sin embargo, la tensión entre los militares y la sociedad civil quedó viva. Se impulsaron muchas medidas a favor de los derechos de la población. Por ejemplo, se operó una gran campaña de alfabetización, se autorizó el divorcio vincular y la

⁹⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰² *Ibid.*, p. 233.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰⁴ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 249.

patria potestad compartida. Como pasó en otros gobiernos, la Iglesia fue reticente a la modernización social:

La Iglesia, que en 1981, se había definido por la democracia –aunque sin hacer la crítica de su íntima relación con el gobierno militar– fue evolucionando hacia una creciente hostilidad al gobierno radical y a un cuestionamiento del régimen democrático mismo. [...] la democracia –decían– resultaba ser el compendio de los males del siglo: la droga, el terrorismo, el aborto o la pornografía.¹⁰⁶

Al “afirmar la firmeza de las instituciones democráticas”¹⁰⁷, Argentina se reintegró en la comunidad internacional. El gobierno de Alfonsín intentó solucionar la crisis y detener la inflación mediante el Plan Austral. No obstante, esta aumentó e hizo disminuir la confianza que tenía la población en el presidente: “La reaparición tan rápida de los viejos problemas indicaba que, en el fondo, nada había cambiado demasiado”¹⁰⁸. Además, durante su gobierno se operó cierto “processus de détérioration accélérée”¹⁰⁹ con una degradación de las instituciones: “Le cas extrême fut celui des corps de police, impliqués de manière presque organique dans les activités délictueuses qu’ils devaient réprimer”¹¹⁰, elemento que nos interesará particularmente en el caso de *Las malas*.

Entre 1989 y 1999, el presidente Carlos Menem encarnó las nuevas perspectivas democráticas aparecidas con Alfonsín después de la dictadura militar. Romero llama este periodo “la gran transformación”¹¹¹. El reforzamiento de las herramientas democráticas se evoca en *Las malas* mediante la “votación democrática”¹¹². Este periodo corresponde con la juventud de Camila Sosa Villada que nació en 1982. Además, sirve de tela de fondo para una gran parte de los acontecimientos de la narración de *Las malas* ya que la protagonista cuenta experiencias de su niñez, aproximadamente desde “los nueve años”¹¹³. Veremos que se suceden en la novela las referencias al clima sociopolítico.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 246-247.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 257.

¹⁰⁹ “proceso de deterioración acelerada”, [nuestra traducción], (Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2006, p. 10).

¹¹⁰ “El caso extremo fue el de los cuerpos de policía, implicados de manera casi orgánica en actividades delictivas que tenían que reprimir”, [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 10).

¹¹¹ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 269.

¹¹² *Las malas*, p. 31.

¹¹³ *Las malas*, p. 33.

1.2.2 Gobierno de Menem, corrupción y pobreza

Al llegar al gobierno, Carlos Menem tuvo que enfrentarse con la grave crisis económica que le dejaron sus predecesores. Él “quería demostrar su autoridad”¹¹⁴ con una abertura de la economía y una reforma de reestructuración del Estado¹¹⁵. Por eso recurrió a privatizaciones de empresas estatales y despidos de empleados públicos. Además, se estableció una equivalencia monetaria entre el dólar y el peso: “un dólar equivaldría a un nuevo ‘peso’”¹¹⁶. Eso permitió mejoras económicas con la entrada de capitales extranjeros: “Entre 1991 y 1994 entró al país una masa considerable de dólares, con los que el Estado saldó su déficit, las empresas se reequiparon y, por vías indirectas, la gente común incrementó su consumo”¹¹⁷. Menem tuvo pocas oposiciones, tenía apoyos en el ejército y en la Iglesia. Con la Iglesia sostuvo la defensa de valores tradicionales, como el rechazo del aborto. Los beneficios de la política de Menem rápidamente fueron eclipsados por abusos en su gobierno y la imagen que se formó alrededor de su propia persona. En efecto, como lo indica Romero: “Menem sabía comunicarse con la gente” y era popular¹¹⁸. Sin embargo, su comportamiento también provocaba críticas:

Menem combinó la discrecionalidad con un estilo de gobierno más propio de un príncipe que del jefe de un Estado Republicano. [...] no se interesaba específicamente en ninguna cuestión de la administración, [...] delegaba en sus colaboradores los aspectos específicos, que lo aburrían”¹¹⁹.

El presidente transgredía las normas policiales, abusaba de los vetos totales y parciales, de los decretos de urgencia. Logró obtener la mayoría de los votos para efectuar un segundo mandato, pero se caracterizó por “un climat de lassitude et de relâchement moral”¹²⁰. Producto de los despidos de funcionarios, el desempleo se incrementó. La tensión social y las manifestaciones aumentaron:

“Piqueteros” y “fogoneros” [...] interrumpieron el tránsito, incendiaron neumáticos, organizaron ollas populares y reunieron tras de sí a trabajadores desocupados, a jóvenes que nunca pudieron trabajar, a sus familiares y amigos, dispuestos a enfrentar la eventual represión a pecho descubierto, con piedras y palos. Era la movilización de los desocupados, violenta y a la vez reacia a cualquier tipo de acción organizada. El

¹¹⁴ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 271.

¹¹⁵ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2006, p. 11.

¹¹⁶ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 274.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁰ “un ambiente de desánimo y de distanciamiento moral”, [nuestra traducción], (Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2006, p. 11)

gobierno a veces apeló a la Justicia y a la Gendarmería, y entonces hubo violencia, heridos y algún muerto.¹²¹

Como la violencia, la pobreza siguió siendo importante. Se encuentra concretizada en la novela, por ejemplo, en la precariedad en la que vive Camila durante su infancia: “comiéndonos la rabia de ser pobres en un lugar tan inhóspito”¹²². En efecto, a lo largo del segundo mandato de Menem, se sumaron los problemas: aumentaron los desvíos de fondo, hubo una progresiva normalización de la corrupción, aumentó la deuda externa y la crisis. Eso aparece en *Las malas* al evocar el exilio económico: “[...] en esta época de crisis todo el mundo se va a España”¹²³. La oposición de Cavallo, el ministro de la economía, permitió hacer estallar la corrupción gubernamental. Se evidenciaron entonces “las ventas clandestinas de armas a Croacia y a Ecuador”¹²⁴, “los negocios de la ‘mafia del oro’”¹²⁵ y “la aduana paralela”¹²⁶. Después de estas revelaciones, aparecieron casos de tortura, dudosos suicidios y secuestros: “La corrupción penetraba a todas las instituciones del Estado, y nadie vacilaba ante los medios en la disputa por el poder y los negocios”¹²⁷. Por lo tanto, aumentaron las oposiciones políticas a Menem. Aunque Menem era peronista, se incrementó la oposición en su propio partido. Se crearon nuevos partidos políticos como el FREPASO (Frente por un país solidario): progresistas que se aliaron con radicales para formar la Alianza cuyo objetivo era eliminar la corrupción¹²⁸. En *Las malas* se pueden percibir referencias a las tensiones políticas entre los diferentes partidos:

Por haber nacido séptima hija varón, Natalí era ahijada del presidente Alfonsín, que había estado presente en su bautismo, y desde entonces toda su familia y la gente cercana eran *radicales* en lugar de *peronistas*, aunque hasta entonces les hubiera interesado un bledo la política.¹²⁹

La oposición política se manifiesta en el uso de las palabras “radicales” y “peronistas” en la misma frase separadas por la locución preposicional “en lugar de”. Asimismo, la influencia de la inestabilidad política en la población se refleja en la opinión política de la familia de Natalí. En vez de depender de los discursos políticos, esta opinión se origina en una

¹²¹ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 291.

¹²² *Las malas*, p. 125.

¹²³ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁴ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 293.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 293.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹²⁸ Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2006, p. 13.

¹²⁹ *Las malas*, p. 107 (el subrayado es nuestro).

casualidad: que Natalí haya “nacido séptima hija varón”¹³⁰ y que por esta razón sea “ahijada del presidente Alfonsín”¹³¹. Es interesante observar que en esta cita, ya aparece cierta ambivalencia entre lo masculino y lo femenino con el oxímoron “hija varón”, aspecto que analizaremos un poco más tarde en este trabajo.

Por otro lado, la corrupción y la lucha por el poder alcanzaban todos los sectores de la sociedad, incluso la propia policía. El abuso de las autoridades aparece como un tema recurrente en la novela de Sosa Villada. Son numerosas las ocurrencias en la que Camila, la protagonista, o los otros personajes tienen que enfrentarse a violencias policiales. Por ejemplo, el maltrato infligido a los personajes puede manifestarse a través del discurso directo que transcribe la violencia verbal:

“Ese lugar es el único lugar al que pertenecen ustedes”, me dijo una vez un *policía* que quiso llevarme detenida. “Ahí vas a ir a parar”, me dijo señalando el Rawson [un hospital], el hotel de nuestro desamparo.¹³²

Los abusos sufridos por la narradora afectan directamente al lector cuando Camila cuenta su violación de niña por policías:

–Vos sos el hijo de Sosa?

–Subí, te vamos a llevar a la comisaría.

–¿Tu papá no sabe que andás así vestido?

Respondí que no.

–Bueno, le vamos a tener que decir. No podés andar así, es una contravención.

Yo comencé a llorar.

–No llores y subí. No llores que no pasa nada – dijo el que manejaba. Y en vez de enfilarse directamente para la comisaría enfiló directamente al río.

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 compañeras 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 su virginidad.

Esa noche debuté, con dos policías y un civil que sospecho también 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 mariconear vestida de mujer. A la vista de sus amigos y clientes, de los vecinos, de los hijos de los vecinos. Sin importarle una mierda la reputación de su padre.

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² *Las malas*, p. 160.

Fue sencillo, rápido, económico y sin daños a terceros. Se turnaban. Fue en el asiento de atrás, para que hubiera espacio, y mientras uno lo hacía, los otros se fumaban un cigarro esperando su turno.

Cuando terminaron me llevaron tal como habían prometido hasta la esquina de mi casa, y me bajaron con la orden escueta y sencilla de que nunca jamás hablara sobre esa noche.¹³³

Poner al mismo nivel el mundo de la infancia y una violación provoca un desfase que choca al lector. En efecto, el campo semántico de la policía (“comisaria”, “contravención”, “patrullero”) y el campo semántico de la escuela y de la infancia (“compañeras de secundaria”, “muchachas”, “papá”, “los patios del colegio”) entran en contacto. Además, Camila adopta un discurso pragmático en su versión de los acontecimientos: no utiliza eufemismos y se pierde la inocencia de la infancia al confrontarse con la violencia adulta. En el diálogo, la protagonista se caracteriza por su mutismo. Los policías dominan la palabra con frases cortas que representan su autoridad, de la que abusan para cometer un crimen. Por consiguiente, la narradora sufre la institucionalización de la violencia: “[...] pero la persecución policial no nos da respiro”¹³⁴, dice Camila de mayor al estudiar en Córdoba y al prostituirse. Los que tienen que encarnar la protección y el respeto de las leyes eran los policías. Sin embargo, se relacionan en gran medida en la novela con el peligro y la violencia, Lascano explica: “La policía [...] opera como primer eslabón del despliegue del poder punitivo en el control del espacio urbano y de la producción de subjetividades”¹³⁵.

La violencia y la miseria se relacionan directamente con la condición de la protagonista Camila y de los otros personajes: son travestis que se prostituyen. Durante su infancia, Camila vivía con sus padres en un pueblo cerca de Córdoba. Rápidamente, se dio cuenta de que le gustaban las cosas “femeninas” como el maquillaje o la ropa. Cuando se fue a estudiar comunicación social y teatro en Córdoba¹³⁶ en los años 1990-2000, se acercó a un grupo de travestis que se prostituían en el Parque Sarmiento de Córdoba. Como otras travestis, Camila huyó de la pobreza del campo para ir a la ciudad. Al hablar de otra travesti Camila dice: “se había venido del Chaco sola”¹³⁷. Como lo explica Dora Barrancos, muchas eran las travestis que huían del norte de Argentina, más conservador y con una influencia de la Iglesia que era

¹³³ *Ibid.*, p. 74-76.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹³⁵ Aramis Lascano, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁶ FIL Guadalajara, *El viaje de las malas* [en línea], 2021 (consultado el 31/01/2023), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fap2kJBclG0&t=3s>

¹³⁷ *Las malas*, p. 172.

más importante¹³⁸. A menudo, la precariedad en la que vivían las orientaba hacia la prostitución. Al hablar de las primeras acciones por los derechos de los “grupos estigmatizados por su condición sexual”, Barrancos subraya que “muchas de sus integrantes [de los colectivos travestis, estaban] forzadas a ejercer la prostitución”¹³⁹. La lucha trans y travesti fue también rechazada por parte de los activistas homosexuales: “En efecto, las comunidades trans habían tenido dificultades para convivir con buena parte de quienes integraban la CHA [Comunidad Homosexual Argentina creada en 1984]”¹⁴⁰. Como lo precisa Dora Barrancos el proceso de reconocimiento de las minorías sexuales tuvo varias etapas; en los años 60-70 “surgieron las primeras manifestaciones a favor de los derechos de los homosexuales”, en los años 80 aumentó la visibilidad de la comunidad lesbiana y, luego, “el último grupo en aparecer en la escena pública ha sido el de las personas *trans*” en los años 90¹⁴¹. En el tiempo diegético de *Las malas*, los derechos homosexuales se mejoraban. Por ejemplo, “en 1996 la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires incorporó garantías para el ‘derecho a ser diferente’ y especificó la orientación sexual entre los motivos de discriminación reconocidos”¹⁴². No obstante, al estar excluidos de las otras luchas y al vivir más represión, los derechos de las personas trans y travestis tardaron más en ser reconocidos: “Con mayores dificultades aún las personas trans trajinaron la búsqueda colectiva de reconocimiento”¹⁴³.

A finales del siglo XX, las travestis, otro sector minoritario excluido, se concentraba en las grandes ciudades como Buenos Aires y Córdoba. Las restricciones que conocieron derivaban de los edictos a los que se refiere la novela cuando el policía alude a “una contravención”¹⁴⁴. La expresión “¿Tu papá no sabe que andás así vestido?”¹⁴⁵ recuerda directamente un aspecto sancionado por los edictos: “exhibirse en la vía pública vestidos o disfrazados con ropa del sexo contrario (2° F)”¹⁴⁶. Camila Sosa Villada enuncia esta realidad en una de sus entrevistas. La autora –como su protagonista– vivió la represión policial por ser

¹³⁸ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴² Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, *Diversidad sexual y derechos humanos, Sexualidad libre de violencia y discriminación*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edición Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) Ministerio de Justicia y Derechos Humanos - Presidencia de la Nación [en línea], 2019 (consultado el 20/03/2023), p. 53, disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/diversidad_sexual_y_derechos_humanos.pdf

¹⁴³ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁴ *Las malas*, p. 74.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁶ Aramis Lascano, *op. cit.*, p. 1.

travesti en el Córdoba de finales del siglo XX. Cuando empezó a travestirse “había un código de convivencia, que decía que vestirse del género opuesto era un delito”¹⁴⁷. En efecto, como la homosexualidad en los años 70-80, se consideraban a las travestis como un peligro para la moral y una alteración del orden público. Lascano habla de un barrio de Buenos Aires, en el que se concentraban las travestis. Sin embargo, la realidad que anuncia se puede aplicar a las otras grandes ciudades de Argentina. Lascano nos permite entender la forma de proceder de las autoridades argentinas: “La sexualidad de la ‘zona roja’ y, en particular, de travestis, transexuales y transgénero, aparece como un foco de peligro y ‘amenaza’ frente a valores asociados al orden de la familia nuclear y la oferta de sexo en el espacio público”¹⁴⁸.

La novela se encuentra anclada en su contexto mediante su vínculo con la ciudad de Córdoba: “Los diarios y la televisión decían que, con la nueva iluminación del Parque, se iban a acabar la delincuencia y la prostitución. A mí siempre me pareció que nos veían como cucarachas: les bastó encender la luz para que todas saliéramos corriendo”¹⁴⁹. La protagonista cuenta la modernización de la ciudad que tuvo lugar a finales del siglo XX. Hubo reformas estatales en la provincia de Córdoba en 1999 gracias a inversiones extranjeras asociadas a una “privatización y modernización del Estado cordobés”¹⁵⁰. En la situación de transformación y modernización, las travestis aparecen como un problema que resolver. Paradójicamente la modernización de la ciudad no va vinculada con la modernización del respeto de los derechos humanos. En efecto, el aumento de la persecución en Córdoba y su retraso se opone al mejoramiento de la condición de los trans y travestis en Buenos Aires en la que surgen nuevas leyes y movimientos:

La acción colectiva de las personas trans, en especial de las travestis, comenzó probablemente a inicios de la década de 1990 –se trata del más reciente de los movimientos relacionados con los derechos personalísimos–, y se tornó más visible e intensa en Buenos Aires, ciudad que atraía a quienes se les hacía insoportable la discriminación y las humillaciones en sus respectivas comunidades interioranas.¹⁵¹

¹⁴⁷ FIL Guadalajara, *op. cit.*

¹⁴⁸ Aramis Lascano, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁹ *Las malas*, p. 199.

¹⁵⁰ Alejandro Gabriel Manzo, “La reforma del Estado en la provincia de Córdoba en el tiempo inmediatamente posterior a la crisis del 2001: ¿Qué hay de nuevo?”, *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica [en línea], N° 3, 2010 (consultado el 20/03/2023), p. 36, disponible en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/188497/CONICET_Digital_Nro.b6eb6932-043e-476f-90f8-9c2e4d9e5868_V.pdf?sequence=5&isAllowed=y

¹⁵¹ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 33.

En estos dos primeros apartados, hemos rastreado la historia de Argentina para conectar los cambios políticos y las principales leyes adoptadas en contra de las minorías sexuales con las intrigas de *El beso* y *Las malas*. Nos permitirá comprender mejor el alcance de los personajes y de las novelas. Como lo resume Luis Alberto Romero, el “régimen militar abrió las puertas a la construcción de un orden democrático, fundado en el respeto absoluto de los derechos humanos, la valoración de la pluralidad, la discusión y las formas institucionales”¹⁵². Sin embargo, la instauración de un Estado igualitario es un proceso largo y en Argentina, hemos visto que el autoritarismo y la corrupción alcanzaban muchos sectores. A finales del siglo XX todavía existían desigualdades encarnadas en parte por la represión policial.

La influencia de los países europeos y norteamericanos no permitió la estabilidad de la democracia en Argentina. Las diferentes etapas autoritarias de Argentina y los numerosos golpes militares impactaron su desarrollo “de tal modo que el Estado de Derecho fue verdaderamente excepcional”¹⁵³. Se mantuvieron vínculos estrechos entre el Estado y la Iglesia que participaron en las relaciones entre hombre y mujer, influenciada por la intervención del gobierno, como la represión. A pesar de los obstáculos, emergieron movimientos a favor de la liberación sexual. Hasta ahora hemos evocado en mayoría aspectos que concernían la sexualidad, como los movimientos de liberación homosexual, pero también aparecieron en paralelo, movimientos de liberación feministas estrechamente vinculados con la noción de género. La sociedad impedía entonces otras posibilidades de expresión del género al tener una moralidad tradicional en cuanto a los papeles de hombres y mujeres. En las novelas tampoco aparece directamente la palabra género, pero se exponen personajes cuyo comportamiento no se inscribe en los papeles tradicionales de hombre y mujer. Por lo tanto, vamos a distinguir en qué se centraba la concepción del género en la sociedad argentina cuando fueron redactados las novelas y de dónde derivaba.

¹⁵² Luis Alberto Romero, *op. cit.*, 2010, p. 305.

¹⁵³ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 19.

1.3 Género y estructuras de poder

Nos hemos interesado en el proceso complicado de instalación de la democracia para explicar la relación de *El beso* y *Las malas* con su contexto histórico de escritura. Las dos contienen huellas del pasado de Argentina. Al inscribirse en la realidad del país, pueden también dar una idea de otro aspecto: la imagen del hombre y de la mujer en su periodo. A continuación, proponemos definir la noción de género y las representaciones sociales que derivan de esta.

1.3.1 Entre categoría biológica y social

La historia política y social de los países que se transmite en los libros de historia no expone siempre la relación entre hombres y mujeres. Eso lo vimos al estudiar el libro de Luis Alberto Romero *Breve historia contemporánea de la Argentina*, que tampoco contaba la evolución de los movimientos de emancipación sexual. Ante todo, vamos a explicitar la concepción del género que vamos a utilizar en este trabajo. Puede ser un concepto complejo de entender ya que depende de diferentes factores. Su entendimiento puede derivar en parte de la experiencia y de la percepción personal. En efecto, Joan Scott explica que el género se vincula a la identidad subjetiva. Cuando Scott habla del psicoanálisis de Lacan en cuanto a la diferencia de lo femenino y masculino dice:

Ce type d'interprétation rend problématiques les catégories "homme" et "femme" en suggérant que le masculin et le féminin *ne sont pas des ... caractéristiques inhérentes, mais des constructions subjectives (ou fictives)*. Cette interprétation implique aussi que le sujet se trouve dans un processus constant de construction [...].¹⁵⁴

Los estudios que empezaron a delimitar los diferentes alcances de lo que era el género emergieron en Estados Unidos en los años 70, son los "Gender Studies"¹⁵⁵. Un* de l*s principales autor*s que participó en la teorización del género es Judith Butler (1956-) con la publicación de sus primeros libros en los años 90. Las bases que estableció Butler nos interesan en este trabajo para entender primero qué es el género. Según Butler, la imagen que viene

¹⁵⁴ "Este tipo de interpretación hace problemática las categorías 'hombre' y 'mujer' sugiriendo que lo masculino y lo femenino *no son ... características inherentes, sino construcciones subjetivas* (o ficticias). Esta interpretación implica también que el sujeto se encuentra en un proceso constante de construcción, [...]" [nuestra traducción], (Joan Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », traducción de Éléni Varikas, *Le genre de l'histoire, Les Cahiers du GRIF*, [en línea], N° 37-38, 1988 (consultado el 20/04/2023), p. 137, disponible en https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759), (el subrayado es nuestro).

¹⁵⁵ Sandrine Teixido, Héloïse Lhéréty Y Martine Fournier, « Les gender studies pour les nul(-le)s », *Sciences humaines* [en línea], 2014 (consultado el 22/03/2023), disponible en https://www.scienceshumaines.com/les-gender-studies-pour-les-nul-le-s_fr_27748.html

asociada al comportamiento de cada género es un resultado del ambiente en el que uno se cría: “[...] el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo”¹⁵⁶. En efecto, como lo explicitan Elisabeth Dore y Maxine Molyneux en el prefacio del libro *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, nacimos con un sexo biológico pero el género se aleja de este: “sex is a biological category and gender a social one”¹⁵⁷. Llegamos entonces a la conclusión de que el género es una construcción social que responde a la repetición de un esquema:

[...] la genealogía indaga sobre los intereses políticos que hay en señalar como origen y causa las categorías de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso. La labor de este cuestionamiento es centrar –y descentrar– esas instituciones definitorias: el *falogocentrismo* y la heterosexualidad obligatoria.¹⁵⁸

Por lo tanto, se enseña a las personas un comportamiento social según el sexo biológico que corresponde socialmente con el de hombre o de mujer. Este comportamiento social se transmite mediante actos oficiales como la justicia, frases o actitudes a veces inconscientes que se van anclando en las mentes, hasta adquirir su pleno desarrollo en la edad adulta para encajar con el resto de su entorno. Este proceso responde a una “idealiza[ci]ón de] ciertas expresiones de género”¹⁵⁹ en la sociedad que se opera mediante una institucionalización de imágenes que corresponden a los géneros. Paul B. Preciado en su discurso “Yo soy un monstruo que os habla” ofrece una retrospectiva de su propia experiencia como hombre transgénero en un régimen dictatorial, a finales del franquismo en España (1939-1975):

Efectivamente me fue asignado género femenino cuando nací [en 1970], en una ciudad católica de una España todavía franquista [...]. Se esperaba de mí el cumplimiento de un trabajo de género y sexual eficaz, silencioso y reproductivo. Debía convertirme en una buena novia heterosexual, en una buena esposa, en una buena madre, en una mujer discreta.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007 [1999], p. 54.

¹⁵⁷ “El sexo es una categoría biológica y el género una categoría social”, [nuestra traducción], (Elisabeth Dore, Maxine Molyneux, *op. cit.*, *Preface*, x).

¹⁵⁸ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 38 (el subrayado es nuestro).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁰ Paul B. Preciado, *Yo soy un monstruo que os habla, informe para una academia de psicoanalistas, Discurso de un hombre trans, de un cuerpo no binario, ante l'École de la Cause freudienne de Francia*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2020, p. 23.

Por otra parte, cuando Butler habla de “idealiza[ción de] ciertas expresiones de género”¹⁶¹ puede remitir al sitio privilegiado que ocupaban los hombres, por ejemplo, en los procesos jurídicos. A modo de ejemplo, Donna Guy expone algunos ejemplos de procesos entre un hombre y una mujer a finales del siglo XIX en Argentina. Los procesos explicados oponían, un padre a su hija o una mujer a su marido. En general, los derechos de estas mujeres pasaron después de los derechos de los hombres a los que se enfrentaban. No solían ganar los procesos, o cuando la situación estaba en su favor, había consecuencias negativas para ellas. Podemos tomar el ejemplo del juicio de Abrina Santos Botto, una niña, en 1881. Su padre pasó un acuerdo con otro hombre para que este la contratara como niñera. En realidad, el padre la había vendido a un prostíbulo. Después del proceso, el padre fue liberado porque no abusó directamente a su hija¹⁶². Otro ejemplo, es el de Pedro Berruti en 1907 que violó a su hija y fue condenado. No obstante, su hija, “María was rewarded for her testimony by being incarcerated in the women's jail”¹⁶³. La niña víctima de incesto por su padre fue culpada, situación que subraya aquí la autora mediante la ironía en el uso de “rewarded for”¹⁶⁴. Podemos precisar también que, en Argentina, a lo largo del siglo XX hubo inmigración desde Europa lo que influyó la representación social de los géneros en el país. Los inmigrantes llegaban con su propia concepción de los géneros femeninos y masculinos. Esta realidad se manifiesta en la excusa que utilizó Pedro Berruti durante su proceso: “his fellow contrymen [from Italy] believed that it was commonplace to have relations with their daughter in order to avoid getting venereal diseases from prostitutes”¹⁶⁵. Por consiguiente, mediante los procesos que acabamos de exponer, nos damos cuenta de que instrumentos tan potentes como la ley sirvieron para establecer diferencias entre el hombre y la mujer dando una idea del comportamiento que tenían que adoptar. En la aplicación de las leyes destaca una diferencia de trato según el género. Podemos relacionar esto con el concepto de “dominación masculina” de Bourdieu:

Et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses

¹⁶¹ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 8.

¹⁶² Donna Guy, “Parents Before the Tribunals: The legal construction of Patriarchy in Argentina”, In: Elisabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 185.

¹⁶³ “María fue recompensada por su testimonio con el ingreso en la cárcel de mujeres”, [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 185).

¹⁶⁴ “recompensada por”, [nuestra traducción], *loc. cit.*

¹⁶⁵ “Sus compatriotas [de Italia] creían que era común mantener relaciones su hija para evitar contraer enfermedades venéreas de las prostitutas”, los corchetes en la cita fueron añadidos por la autora del ensayo, (*Ibid.*, p. 185).

victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment.¹⁶⁶

En esta situación, la dominación masculina se afirmaba en parte a través del silencio de los jueces, “by refusing to give opinión”¹⁶⁷ en los juicios. Da una idea de la formación y conformación de la sociedad mediante actos oficiales como la justicia, en la que se va delimitando la posición de la mujer como inferior al hombre. Las reacciones a los procesos que explica Donna Guy permiten ver cuáles son los mecanismos del Estado al origen de la consolidación de los géneros binarios fijos como lo explica Elisabeth Dore:

Utilizing coercion and constructing consent, states gradually make it appear that one historically specific way of organizing society is the only “natural” way. In this approach, the state –the organized power of the ruling classes– normalizes particular social relations and identities, and destroys others.¹⁶⁸

1.3.2 Conformación del género: Estado, Iglesia y familia

Se solía ver al padre –y el hombre entonces– “as a loving but rigid father of the family”¹⁶⁹. Esta cita sacada de un discurso del director supremo de Nicaragua Fruto Chamorro de 1853 retrata el padre como *pater familias* y recuerda la concepción del buen soberano según Maquiavelo. Se percibe en cierta medida en la imagen del padre, un hombre que inspiraba entre amor y temor. Se normalizó para el hombre una posición de autoridad y violencia, y para la mujer, una posición de subordinación: “Senior men governed females and younger males in their household, a system that sustained the paternalist ideologies of the men who governed the

¹⁶⁶ “Y también siempre vi en la dominación masculina, y en la manera con la que está impuesta y sufrida, el ejemplo por excelencia de esta sumisión paradójica, efecto de lo que llamo la violencia simbólica, violencia suave, insensible, invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente por las vías puramente simbólicas de la comunicación y del conocimiento o, más precisamente, de la ignorancia, del reconocimiento, o en la frontera, del sentimiento”, [nuestra traducción], (Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, 134 p.), (el subrayado es nuestro).

¹⁶⁷ “rechazando dar una opinión”, [nuestra traducción], (Donna Guy, *op. cit.*, p. 183).

¹⁶⁸ “Utilizando la coerción y construyendo el consentimiento, los Estados hacen parecer gradualmente que una forma históricamente específica de organizar la sociedad es la única forma ‘natural’. De este modo, el Estado –el poder organizado de las clases dominantes– normaliza determinadas relaciones e identidades sociales y destruye otras”, [nuestra traducción], (Elisabeth Dore, *op. cit.*, p. 8).

¹⁶⁹ “como un padre afectuoso pero rígido en la familia”, [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 15).

nation and community”¹⁷⁰. Los valores tradicionales patriarcales sirven en política para mantener y reafirmar el orden: fue lo que pasó en las dictaduras militares de Argentina, que también se apoyaron en la religión. Con el Estado, la influencia de la religión es importante en la concepción de los géneros. Tras las independencias, en América Latina, la secularización conllevó el aumento de la autoridad patriarcal. El Estado afirmó su poder frente a la Iglesia. La regulación del matrimonio y de la sexualidad pasó a ser una responsabilidad del Estado en vez de la Iglesia. Eso reforzó la autoridad patriarcal sobre las mujeres durante el siglo XX¹⁷¹. El adulterio es un buen ejemplo para mostrar la afirmación de una superioridad masculina por parte del Estado y el reforzamiento de algunos aspectos tradicionales de la religión. La Iglesia asocia la relación hombre-mujer a la función reproductiva. El Estado argentino va más allá despenalizando el adulterio masculino. Consideraba más grave el adulterio femenino, autorizando a los hombres un grado de libertad superior:

In Catholic doctrine, adultery by husbands and wives is equally sinful [...]. In Mexico, Argentina and Nicaragua, for instance, a husband's infidelity was neither criminalized nor considered grounds for divorce unless it took place in the marriage bed or created a public scandal. This legal tolerance did not extend to wives; if a husband could prove that his wife had sex with another man, he enjoyed impunity within the law to kill her.¹⁷²

El cambio en las estructuras del Estado empezó a llegar con la democracia. En Argentina la autoridad parental para la madre solo fue otorgada en 1985, después del gobierno autoritario militar¹⁷³. Hasta este momento solo podían ejercerla los hombres o las madres solteras. El patriarcado se asumía como algo natural, lo que recuerda el “falocentrismo”¹⁷⁴ de la cita de Butler que aparece al principio de este apartado. Todos los aspectos de la formación del Estado argentino y la consolidación de los géneros enunciados se justifican por el concepto de patria potestad que se utilizó desde los tiempos coloniales. En relación con este, la mujer ocupaba una posición inferior a los hombres que la rodeaban, situándose bajo la custodia de su padre o de su marido:

¹⁷⁰ “Los hombres mayores gobiernan a las mujeres y a los hombres más jóvenes de su hogar, un sistema que sostenía las ideologías paternalistas de los hombres que gobernaban la nación y la comunidad”, (*Ibid.*, p. 9).

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷² “En la doctrina católica, el adulterio de esposos y esposas es un pecado similar [...]. En México, Argentina y Nicaragua, por ejemplo, la infidelidad del marido no se penalizaba ni se consideraba motivo de divorcio a no ser que tuviera lugar en el lecho conyugal o creara un escándalo público. Esta tolerancia legal no se extendía a las esposas; si un marido podía demostrar que su mujer había mantenido relaciones con otro hombre, gozaba de impunidad ante la ley para matarla”, [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 23).

¹⁷³ Donna Guy, *op. cit.*, p. 176.

¹⁷⁴ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 38.

The basic structure of both patriarchy and fatherhood in Argentina is rooted in the legal term *patria potestas* –or, as it is known in Spanish, *patria potestad*. According to the Roman tradition, a father's control over his child was absolute and perpetual. Fathers not only had the right to choose their child's profession but could also sell them into slavery or even kill them under certain circumstances.¹⁷⁵

En resumen, el patriarcado y la patria potestad provienen –y sugieren a la vez– un poder absoluto de los hombres en sus hijos y mujeres. La representación de cualquier de los géneros se puede considerar como un resultado directo del patriarca, tanto hombre como mujer. Representan categorías precisas que permiten diferenciarlos claramente. Los papeles se enseñan a los niñ*s a lo largo de su educación, en parte por la familia y, por otra parte, en la escuela cuyos programas están establecidos por el gobierno. Los dos se mezclan, como durante el peronismo:

In 1952, an officially sponsored elementary school textbook put out by the government of Juan Perón (1946-55) defined the new father and his relationship to his child. In contrast to the earlier vision, this one acknowledged the father's importance, but dismissed his role in governance issues compared to the mother's. [...] In contrast, mothers were described as the *almas tutelares de la casa* (the spiritual guardians of the house). [...] In a similar way, the wife of the president, Eva Perón, was proclaimed the alma tutelar of all children, and President Perón was the national embodiment of the father.¹⁷⁶

Durante el peronismo, la propia encarnación arquetípica de los dos géneros, de la mujer/madre y del hombre/padre se encontraba en la pareja presidencial. Este esquema se reproducía en las familias: “Es decir, la familia ofrece un modelo de microsociedad para la organización social del poder”¹⁷⁷. Por lo tanto, la represión que se podía vivir por parte del Estado mediante

¹⁷⁵ “La estructura básica, tanto del patriarcado como de la paternidad, en Argentina tiene sus raíces en el término jurídico *patria potestas* –o, como se conoce en español, *patria potestad*–. Según la tradición romana, el control del padre sobre el hijo era absoluto y perpetuo. Los padres no solo tenían derecho a elegir la profesión de sus hijos, sino que también podían venderlos como esclavos o incluso matarlos en determinadas circunstancias”, [nuestra traducción], (Donna Guy, *op. cit.*, p. 176).

¹⁷⁶ “En 1952, un manual escolar oficial para la escuela primaria editado por el gobierno de Juan Perón (1946-55) definió al nuevo padre y su relación con el hijo. A diferencia de la visión anterior, esta reconocía la importancia del padre, pero desestimaba su papel en cuestiones de gobernanza frente a la madre. [...] En cambio, las madres eran descritas como las almas tutelares de la casa. [...] De manera similar, la esposa del presidente, Eva Perón, fue proclamada el alma tutelar de todos los niños y el presidente Perón fue la encarnación nacional del padre”, [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 189).

¹⁷⁷ Guido Vespucci, “Explorando un intrincado triángulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (1971-1976)”, *Historia Crítica* [en línea], N° 43 enero-abril, 2011 (consultado el 14/02/2023), p. 189, disponible en https://www.academia.edu/22671898/Explorando_un_intrincado_tri%C3%A1ngulo_conceptual_homosexualidad_familia_y_liberaci%C3%B3n_en_los_discursos_del_Frente_de_Liberaci%C3%B3n_Homosexual_de_Argentina_FLH_1971_1976.

las leyes que estudiamos antes se reflejaba en la familia. Vespucci habla de “la familia como policía”¹⁷⁸. Se inspira en *La policía de las familias* de Jacques Donzelot y entiende entonces “policía” como “red institucional (privada y pública) de gestión y regulación de la vida política”¹⁷⁹. Como la del Estado, esta “policía” solía reprimir lo que salía del esquema, considerando como un peligro para la futura expresión de género de l*s niñ*s cualquier cambio en el comportamiento que se les atribuía. Por consiguiente, una mujer que se opondría a un hombre, o un hombre que se sometería, representaban riesgos para la imagen tradicional del hombre fuerte. Butler evoca entonces la “heterosexualidad obligatoria”¹⁸⁰, lo que reenvía a la imagen de la familia tradicional con un padre, una madre e hij*s que reproducirían el esquema familiar que vivieron y en el que no existen patrones diferentes.

Una frase sacada de una entrevista de Camila Sosa Villada puede ilustrar de cierto modo la tensión que existe entre historia y género, concierne la imagen popular y ambigua de Juana de Arco, una mujer que marcó la historia:

[...] se decía que Juana de Arco se la había quemado por brujería y todo lo demás, en verdad la quemaron por usar ropa de hombre y por acostarse con mujeres. Entiendo que ese juego es muy peligroso, por eso tenemos un promedio de vida tan corto aquí en Latinoamérica.¹⁸¹

Esta frase permite señalar que la representación social de los hombres y mujeres influencia la visión que se puede tener de los relatos. Podemos decir que la historia “tradicional” depende de las relaciones entre hombre y mujer, relacionándose en gran medida con la historia social. Estos dos tipos de historia no se tendrían que separar puesto que representan el conjunto de la Historia de una sociedad. Elisabeth Dore explicita esta distancia: “Years ago, historians of Europe and the United States assessed the fit between ‘traditional’ and ‘gender’ history”¹⁸². Por lo tanto, proponemos sumirnos en los procesos que participaron en la construcción de la imagen del hombre y de la mujer en el Estado argentino. Lo haremos con el fin de ver las influencias que recibieron los personajes en las dos ficciones y explicitar su propia concepción de lo que significa ser hombre o ser mujer.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸⁰ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 38.

¹⁸¹ FIL Guadalajara, *op. cit.*

¹⁸² “Hace años, los historiadores europeos y estadounidenses evaluaron la distancia entre la historia ‘tradicional’ y la del ‘género’”, [nuestra traducción], (Elisabeth Dore, “One Step Forward. Two Steps Back: Gender and the State in the Long Nineteenth Century”, In: Elisabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 4).

1.4 Los personajes: entre construcción tradicional y deconstrucción

El género como producto de la sociedad se ve influenciado por las estructuras de poder del Estado, la religión y la familia. Esta frase de Butler toma su sentido: “Esta perspectiva relacional o contextual señala que lo que ‘es’ la persona y, de hecho, lo que ‘es’ el género siempre es relativo a las relaciones construidas en las que se establece”¹⁸³. Vamos a ver ahora cómo la representación social del género y las estructuras que la moldean se reflejan en los protagonistas.

1.4.1 Los protagonistas y sus padres

Con el fin de acercarnos a las novelas de la forma más objetiva posible, hemos realizado un análisis del léxico en los textos. Este nos permitió establecer una lista de la ocurrencia de las palabras (ver Anexos¹⁸⁴). En *El beso*, solo contabilizamos los sustantivos; suprimimos las interjecciones, la mayoría de los verbos, los pronombres (que aparecen a menudo ya que la novela es un diálogo entre dos presos). De la misma manera eliminamos de nuestro cómputo “procesado” y “Director” que preceden las réplicas de los personajes en los diálogos entre Molina y el Director. Al proceder a una clasificación de las palabras más utilizadas por los personajes, nos damos cuenta de que “madre” aparece 129 veces y por lo tanto es la quinceava palabra más utilizada. Si sumamos a este resultado, las 33 ocurrencias de “mamá”, la referencia a la figura maternal aparece entonces en la novena posición de nuestra lista, con 162 ocurrencias, después de “muchacho” (223 veces), “mujer” (179 veces) y en igualdad con “chica” (162 veces). El término “padre” también es importante en la novela, pero tiene 74 ocurrencias (dos veces menos que la suma de “madre” y “mamá”), ocupa la duodécima posición. Por consiguiente, mediante las numerosas apariciones de las palabras que se refieren a los padres nos damos cuenta de la omnipresencia de estas figuras en la novela de Puig.

En su libro *Des genres qui dérangent. La subversion de Manuel Puig*, Larrieu insiste en la importancia de la función de la madre en la novela y en la originalidad de su representación:

La mise en situation de la mère dans *El beso*... est étrange (pour rendre hommage à l'adjectif le plus mis en œuvre) puisque les deux personnages en parlent tout le temps,

¹⁸³ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 61.

¹⁸⁴ Anexo 1. “Estadísticas *El beso de la mujer araña*”, p. 1-6 de la sección Anexos.

elle est mise en scène dans les films et dans les notes de bas de page, mais qu'elle n'intervient jamais.¹⁸⁵

En efecto, a pesar de las numerosas ocurrencias de “madre” o “mamá”, ella no aparece directamente en la novela. Incluso en el informe final después de la liberación de Molina: su madre participa en las escenas de vida que observa el agente de la dictadura militar que sigue y observa a Molina, pero no insiste en ella. La madre de Molina suele aparecer como un tema de conversación (“hablaron ante todo de la salud de la madre del procesado”¹⁸⁶) y nunca se la describe en detalles (“Salió con su madre y su tía, tomaron taxi”¹⁸⁷). No se explica su forma de ser con precisión. La madre está presente en la novela, pero solo se habla de la influencia que tuvo, de las consecuencias de acciones en ella. La madre es omnipresente, pero a la vez queda abstracta. Esta paradoja podría significar que, aunque es difícil apartarse de la figura maternal y de la influencia que tiene en la vida de sus hij*s, es posible alejarse de ella, y entonces de los valores que inculcó. Se hace aún más paradójico en la novela de Puig con un personaje que está obsesionado por no decepcionar a su madre: “y después que dijo todo eso mamá tenía los ojos fijos en el juez, llenos de lágrimas como si alguien se le hubiese muerto”¹⁸⁸. En efecto, la madre se encuentra principalmente representada mediante el personaje de Molina, como en la cita precedente que proviene de los pensamientos del personaje, indicados en la novela con cursivas. Molina aparece muy relacionado con su madre, no quiere decepcionarla y la presión de la sociedad se encuentra encarnada en ella. La influencia de la madre también se manifiesta en las películas contadas a Valentín por Molina. La primera película de *La mujer pantera* –retomamos las apelaciones de Larrieu¹⁸⁹– ilustra simbólicamente la ubicuidad de la madre, como en el ejemplo siguiente en el que la omnipresencia de esta figura se subraya mediante la repetición de la palabra “madre” en dos ocasiones en la misma frase:

Ella pregunta quién eligió esas cosas tan lindas y me parece que él le cuenta que está ahí presente la *madre*, en todos esos adornos, que la *madre* era muy buena y la hubiese

¹⁸⁵ “La escenificación de la madre en *El beso*... es rara (para rendir homenaje al adjetivo que se emplea más) ya que los dos personajes hablan de ella todo el tiempo, actúa en las películas y en las notas de pie de página, pero ella nunca interviene”, [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 186).

¹⁸⁶ *El beso*, p. 269.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 273.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁹ Según el orden de aparición, Larrieu se refiere a las películas con los títulos siguientes: *La femme panthère*, *Destin*, *The enchanted cottage*, *Carreras de autos*, *Le retour de la femme zombi* y “Film mexicain”. Para los títulos en francés, utilizaremos nuestra traducción: *La mujer pantera*, *Destino*, *La vuelta de la mujer zombi* y “Película mexicana” (Larrieu, *op. cit.*).

querido a Irena, como a una hija. Irena se le acerca y le da un beso casi de adoración, como se besa a un santo, ¿no?, en la frente.¹⁹⁰

Por otra parte, en *El beso*, aunque aparece el término “padre”, no destaca la presencia de esta figura. Por lo tanto, además del impacto de la madre, aparece la influencia de la familia en los personajes mediante la educación y la transmisión de comportamientos según la condición de hombre o mujer:

[V]¹⁹¹ –[...] encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo...

[M] –Oíme...

[V] –...para esperarlo todas las noches a él, de vuelta *de* su estudio *de* abogado, o *de* su consultorio *de* médico. Y ella estuvo perfectamente de acuerdo con ese *sistema*, y no se rebeló, y le inculcó al *hijo* toda esa basura y el *hijo* ahora se topa con la mujer pantera. Que se la aguante.¹⁹²

En esta cita, la repetición de las conjunciones de coordinación “de” e “y” mediante un polisíndeton, o del término “hijo” (cuando la segunda ocurrencia podría reemplazarse por el pronombre “él”) insisten en la importancia de la familia en las novelas. De la misma manera, la idea de transmisión de los valores de género por la sociedad y la familia se ve ilustrada por el empleo de la palabra “sistema”. Por otro lado, la religión, que también hemos evocado en el proceso de transmisión de la imagen que se asocia con los géneros, aparece como un respaldo de la familia para el respeto de la educación tradicional: “[V] –Hay este tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual, y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es un pecado”¹⁹³. Valentín, impregnado por su visión revolucionaria, critica a las mujeres que se inscriben en el esquema tradicional y ven el sexo como algo “sucio”, lo hace utilizando dos términos del campo semántico de la religión: “espiritual”, “pecado”.

El impacto de la familia en la repetición de los roles de género se presencia en la novela de Manuel Puig, lo que representa un punto común con la novela de Camila Sosa Villada. En el caso de Camila, la protagonista, los dos padres tienen importancia. Sin embargo, se enfoca más el impacto negativo que tiene el padre. Como para *El beso*, hemos realizado estadísticas (ver Anexos)¹⁹⁴ que nos permiten observar este fenómeno mediante la frecuencia de utilización

¹⁹⁰ *El beso*, p. 21 (el subrayado es nuestro).

¹⁹¹ Adoptaremos un código precisando el inicial [V] o [M] para aclarar en algunos casos qué personaje habla cuando puede haber una ambigüedad para nuestra explicación.

¹⁹² *El beso*, p. 23 (el subrayado es nuestro).

¹⁹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁴ Anexo 2. “Estadísticas *Las malas*”, p. 7-13 de la sección Anexos.

de los vocablos en *Las malas*. Si sumamos las ocurrencias de “madre” (75) con las de “mamá” (40), aparecen en total 115 veces y ocupan la quinta posición en la clasificación de las 250 palabras más utilizadas en la novela. Aunque veremos que la influencia del padre es más importante en *Las malas* respecto a *El beso*, la suma de los términos “papá” (45 veces) y “padre” (31 veces) aparece en la veintiunava posición (en *El beso*, estaba en la duodécima posición). Por otra parte, la adición de “hijo” (39) e “hijos” (20) es treinta y trezavo en la lista. Al contrario de *El beso*, “familia” entra en la clasificación de las 250 palabras recurrentes en *Las malas* (en la 92ª posición con 28 ocurrencias). De nuevo, notamos la omnipresencia de la figura de los padres en la novela y entonces de la familia.

El relato de la protagonista se enfoca en parte en episodios de su infancia: la “casa de [sus] padres”¹⁹⁵ aparece como un elemento central de su juventud. No obstante, no se cuentan muchas experiencias en el hogar familiar, sino más bien fuera. Otra vez, como en la novela de Puig, se intenta eclipsar la presencia parental. En su caso, Camila suele evocar a su padre en la novela y marca su rechazo hacia él: “Me fui sin confesarle lo que más temía: que, a medida que se me caía el pelo, mis rasgos se iban pareciendo más a los de mi padre”¹⁹⁶. La antipatía que siente por su padre se justifica por su comportamiento violento:

*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 este mundo.*¹⁹⁷

El malestar se presenta como directamente relacionado con los padres y el referente masculino. La enumeración y yuxtaposición de proposiciones con las comas dan una impresión de inestabilidad, de desorden. Esta idea se concreta en la expresión “infancia de violencia”, dos conceptos que forman una antítesis. Esta puede simbolizar los traumas de la infancia, originados por la familia, que condicionan el futuro ser adulto. Además, esta cita está enmarcada por dos frases en simetría que empiezan por “yo”. Cada una de estas dos frases forma una unidad sin signo de puntuación, sencilla, directa, para enfocar el sufrimiento y la falta de opciones de la protagonista. La oposición entre los dos géneros, y la función que se atribuye a cada uno, se realza con el empleo de “mujer” y “hombre”, reforzando a la vez la simetría de las dos frases.

¹⁹⁵ *Las malas*, p.134.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 65 (el subrayado es nuestro).

Por otra parte, como con Molina y su madre, se percibe en Camila el tema de la decepción de los padres: “Cuando comienzo a florecer, rezo para que las tetas me crezcan durante la noche, para que mis padres me perdonen, para que nazca una vagina entre las piernas”¹⁹⁸.

Hemos verificado en las dos novelas la influencia de los padres en los protagonistas y hasta qué punto les impactaron. Vamos a interesarnos ahora en la visión de los géneros que la familia y la sociedad provocaron en ellos.

1.4.2 Hombre y mujer según Valentín y Molina

Vamos a centrarnos primero en *El beso*, la primera novela publicada, con el fin de ver cuál es la definición del hombre y de la mujer que se forma mediante las palabras de cada personaje. En efecto, la novela se compone de un diálogo en discurso directo (excepto en el caso del informe del final) en el que no hay instancia narradora:

El narrador se borra tras la presencia de cada uno de los personajes sucesivamente. Ya no hay instancia mediadora entre el sujeto receptor y los personajes, sino un cara a cara sin concesión entre el receptor y una instancia no ya narradora, sino auto-narrada, puesto que son los personajes los que narran y describen, se narran y se describen en su conversación.¹⁹⁹

La idea de los géneros según Valentín y Molina va apareciendo a lo largo de la obra, sin la intervención de otra voz que pueda influenciar la lectura. Valentín y Molina van retratando lo que reproducen –o intentan reproducir– en su comportamiento según cómo se reconocen. Lo hacen mediante generalidades que derivan del sistema de la sociedad del que hemos hablado antes: “[M] –No seas celoso, no se le puede hablar a un hombre de otro hombre que ya se pone imposible, en eso ustedes sois igual que las mujeres”²⁰⁰. Al dar su concepción, utilizan el presente de verdad general. Esa modalidad confiere un aspecto moral a sus palabras ya que su concepción de los papeles de género es interiorizada en su sistema de valores. Además, en esta frase, Molina habla con la segunda persona del singular o la tercera del plural, lo que muestra que no se incluye en la categoría “hombre”. Puede dar cuenta de cierto trabajo de categorización

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁹⁹ Milagros Ezquerro, “Modalidades narrativas e ideología (*El beso de la mujer araña*, Manuel Puig)”, In: *Leerescibir*, México/ París: Editorial Rilma 2/ ADEHL, 2008, p. 179.

²⁰⁰ *El beso*, p. 69.

que hizo para saber cómo se identificaba, lo que se vincula directamente con la definición que cada uno da del hombre:

➤ Molina:

[V] –¿Qué es ser hombre, para vos?

[M] –Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

[V] –Es una idealización, un tipo así no existe.²⁰¹

➤ Valentín:

[M] –A ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos.

[V] –Uhm... no dejarme basurear por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.

[M] –Eso es ser santo.²⁰²

Molina da la definición de cómo imagina el hombre que quiere que esté a su lado. En cuanto a Valentín, da más bien la línea de conducta que intenta respetar, lo que se manifiesta al principio de su frase por el uso de la primera persona del singular. En efecto, Valentín se identifica como hombre: “Y no me llames Valentina, que no soy una mujer”²⁰³. En su definición respectiva, cada uno responde rechazando de cierto modo lo que acaba de decir el otro: “[V] – Es una idealización, un tipo así no existe”²⁰⁴; “[M] –Eso es ser santo”²⁰⁵. Provoca de nuevo una situación de simetría, esta vez en dos páginas diferentes. Ninguna de las dos formas de ser hombre parece ser aceptada a la unanimidad y representa para el otro personaje una idealización: ¿significaría entonces que no solo habría una forma de ser hombre, sino varias? ¿A pesar del intento de dar uniformidad y una sola interpretación de los géneros, ser hombre y mujer sería algo personal? A continuación, en la novela, después de enfadarse con Molina, Valentín enuncia una frase que puede recordar su definición del hombre: “Y te pido perdón, porque yo a veces soy muy brusco, ... y hiero a la gente sin ninguna razón”²⁰⁶. La idealización evocada se confirma, no es posible seguir siempre un esquema. Incluso una persona que se

²⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰² *Ibid.*, p. 70.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 135.

afirma hombre con los valores vinculados, como Valentín, puede portarse de otra forma. Aunque se da una definición del hombre en la novela, va cambiando o atenuándose. Una inadecuación entre esperanzas y realidad se perfila entonces como cierto símbolo de la tensión entre normalización social y apropiación individual. Esta tensión es un leitmotiv que evocan en sus ensayos los teóricos del género que estudiamos, pensamos en el discurso de Paul B. Preciado: “Pues bien, como en el circo del régimen binario heteropatriarcal a las mujeres les corresponde el papel de la bella y de la víctima y yo no era ni me sentía capaz de ser ninguna de las dos cosas, dejé de ser una mujer”²⁰⁷. Por lo tanto, si no solo consiste en portarse como hombre o mujer según los esquemas que se enseñaron, puede perfilarse la idea de que existe otra alternativa.

Molina y Valentín aclararon el comportamiento del hombre, pero olvidaron dar la definición de la mujer. Este aspecto puede recordar la ausencia de la mujer en muchos aspectos religiosos e institucionales, o su ausencia en general del espacio público y político (a excepción de la fuerte popularidad de Eva Perón). Hablan del hombre como un ser “fuerte”²⁰⁸ y “que no se deja basurear por nadie”²⁰⁹. El hombre aparece por consiguiente como una figura dominante y la mujer parece definirse respecto a él. Tomaremos el ejemplo de la película *Destino*²¹⁰, que cuenta Molina, y relata una historia de amor entre un hombre y una mujer:

*Es como una diosa, y al mismo tiempo una mujer fragilísima, que tiembla de miedo [...] Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios.*²¹¹

Las dos frases aparecen en la misma página, describen a un hombre y una mujer que luego se enamorarán. En cuanto a la estructura, la simetría está producida por el uso de palabras del mismo campo semántico: “diosa”, con la que se empieza la primera frase, y “dios” que cierra la segunda; “mujer” y “hombre” conocen la misma inversión, situándose primero después de la palabra que se refiere a la divinidad, y luego antes de esta. En los dos casos se comparan al hombre y la mujer con figuras celestes. Sin embargo, en el primer caso se trata de una restricción, le quita lo meliorativo (la mujer: “se parece a una diosa” pero es “fragilísima”) y en el caso del hombre, es una alabanza: aunque tiene “sentimientos” es “invencible”. Por

²⁰⁷ Paul B. Preciado, *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 70.

²¹⁰ Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 216.

²¹¹ *El beso*, p. 62 (el subrayado es nuestro).

consiguiente, la mujer se caracteriza en paralelo del hombre, con características que se oponen a él como si ella fuera inferior (“fragilísima” en oposición a “invencible”).

Si las mujeres no están físicamente con los personajes y falta su caracterización directa por parte de Molina y Valentín, son las que dominan las películas que cuenta Molina. Eso permite dar, a lo largo de la lectura, una idea de lo que se asocia con ser una mujer. Molina siempre empieza las películas con la descripción de la protagonista femenina. Su personalidad y aspecto físico se encuentran idealizados mediante el empleo de adjetivos meliorativos: “Y él se lo dice, que ella es un ser *maravilloso*, de belleza *ultraterrena*, y seguramente con un destino muy *noble*”²¹². Por lo tanto, las películas reflejan la concepción que Molina tiene de los géneros: cuenta una película que vio, y en la que ya hubo un proceso de recepción e interpretación suyo. No se borra totalmente la imagen que podía existir al origen en la película²¹³, pero esta imagen se ve influenciada en gran medida por la subjetividad de Molina. En efecto, suele idealizar a la mujer comparándola con elementos celestes (“una belleza ultraterrena”²¹⁴). Suele enfocar la belleza y el aspecto físico. Por otro lado, a excepción de la madre de Molina, no se representa la maternidad en la novela, aunque ser madre era una característica fuertemente asociada a la mujer en la imagen tradicional que vinculaban las dictaduras militares de los años 70. Las diferentes características femeninas que se transmitían durante el peronismo ilustran esta situación:

Eva constantly praised them for their special qualities of *gentleness, fortitude, and self-sacrifice*, and although she urged women to take an active role in public life, she defined their spiritual role in the family as their major sphere of influence.²¹⁵

Por otro lado, como en *Las malas*, el hombre, en particular la figura paterna, se caracteriza por el temor que inspira, lo que se refleja en algunas películas. Larrieu explicita la presencia de la figura paterna: “Dans les films racontés, comme nous le verrons au cas par cas, la figure du père est aussi substituée par des ‘majordomes’”²¹⁶. La metáfora del padre se

²¹² *Ibid.*, p. 62 (el subrayado es nuestro).

²¹³ Es interesante saber que la mayoría de las películas fueron inventadas por Puig que se inspiró libremente en algunas ocasiones de películas reales.

²¹⁴ *Loc. cit.*

²¹⁵ “Eva las elogiaba siempre por sus especiales cualidades de *gentileza, fortaleza y abnegación*, y aunque urgía a las mujeres a desempeñar un papel activo en la vida pública, definía su papel espiritual en la familia como su principal esfera de influencia”, [nuestra traducción], (FISHER Jo, “Gender and the State in Argentina: The Case of the Sindicato de Amas de Casa”, In: Elisabeth Dore y Maxine Molyneux, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 325), (el subrayado es nuestro).

²¹⁶ “En las películas contadas, como lo veremos en cada uno de los casos, la figura del padre está también substituida por ‘mayordomos’”, [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 187).

establece a través de la anagnórisis –o revelación– de los mayordomos: el que vigilaba a la protagonista en *Destino* se revela ser un espía; en *La vuelta de la mujer zombi*, otra vez el mayordomo vuelve a encarnar una figura temida, parecía ser una persona de confianza, pero escondía su verdadera naturaleza al ser el temido brujo. Por lo tanto, la representación de los progenitores se ejerce a través de la madre de Molina y de las figuras paternas negativas de las películas. Influencian la conducta de los personajes, en la “ficción de primer grado” (que sería la cárcel), pero también en la “ficción de segundo plano”, es decir en las películas, retomando la terminología de Milagros Ezquerro²¹⁷. El temor a los hombres, en la esfera familiar e íntima también se revela en el discurso de Molina:

[V] –Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.

[M] –Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.

[V] –No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.

[M] –[...] La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.²¹⁸

A través de las películas y de sus palabras, notamos que Molina tiene una concepción tradicional de los géneros, tanto del hombre como de la mujer. Refleja la construcción heteropatriarcal de la sociedad argentina de la época. Sugiere el comportamiento que un hombre/marido tendría que adoptar: un hombre “fuerte” como lo definía él antes. Por un lado, Molina aparece plenamente integrado en el esquema de la sociedad (a excepción de su homosexualidad) puesto que testimonia de la inferioridad de la mujer respecto a su marido. Según él, los hombres tienen que ser violentos o inspirar el temor. Sin embargo, al hablar de la superioridad que tendría un hombre en él si fuera su marido, Molina sugiere una ruptura de las concepciones tradicionales del género. En efecto, mediante el uso de la primera persona del singular (“mi marido”²¹⁹) advertimos que Molina se imagina en la posición de la mujer respecto a este marido. Se perfila un aspecto paradójico en su personalidad: Molina no se identifica con las características tradicionales del hombre, pero las afirma, reconociendo la representación tradicional de los géneros.

²¹⁷ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, 2008, p. 192.

²¹⁸ *El beso*, p. 247.

²¹⁹ *Loc. cit.*

Del mismo modo, se manifiestan figuras femeninas fuertes que también sugieren una inversión de la fuerza –mental o física– asociada al hombre. Pensamos, por ejemplo, en la protagonista de la película que Larrieu llama “película mexicana”²²⁰. La importancia de su relato aparece al ser la última película contada por Molina. No está interrumpida por notas de pie de página o los pensamientos de los personajes²²¹. La mujer de la película reclama más libertad respecto al hombre: “[M] –Entonces ella reacciona, pero en contra de él, le dice que todos los hombres son iguales, que ella no es una cosa, algo que se maneja como ellos quieren, por capricho, y que le tienen que dejar tomar su propia decisión”²²². De la misma manera, Valentín afirmaba la igualdad en la relación del hombre y la mujer: “No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación”²²³. No obstante, sigue asociando los sentimientos a las mujeres lo que puede significar que no ha llegado hasta deconstruir todos los tópicos del carácter “femenino” o “masculino”, como parece intentarlo. Esta vez, él que sugiere la legitimidad de una característica “femenina” es Molina al reivindicar una universalidad de la sensibilidad:

[M] –¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja?

[V] –No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar²²⁴.

Se mezclan un cambio de perspectiva de lo femenino/ masculino y el comportamiento tradicional reconocido válido por la sociedad. Esta mezcla recuerda el impacto profundo y duradero del entorno en la identidad y lo complicado que puede ser soltarse de esto, deconstruirse, lo que explicita Judith Butler:

Las nociones jurídicas de poder parecen regular la esfera política únicamente en términos negativos, es decir, mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la ‘protección’ de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección. No obstante, los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen, se definen y se reproducen de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras.²²⁵

²²⁰ Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 239.

²²¹ *Ibid.*, p. 239.

²²² *El beso*, p. 229.

²²³ *Ibid.*, p. 247.

²²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²²⁵ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 47.

1.4.3 Superar el género: ser travesti

En *El beso*, Molina y Valentín presentan rupturas en la concepción de los géneros, aunque siguen reproduciendo en gran parte las imágenes transmitidas por la sociedad argentina del siglo XX. En *Las malas*, publicada en 2019 (pero cuya diégesis ocurre en los años 90) Camila encarna otra posición respecto al género. Desde la segunda página de la narración, Camila utiliza la palabra “travesti”²²⁶ para identificarse. A lo largo de la novela va ilustrando lo que es ser travesti contando sus experiencias. La cita siguiente puede resumir la visión de la protagonista:

El calor travesti era igual. La pasta de maquillaje que se hacía como un pegote, una *máscara* de barro caliente que tapaba todos los poros, para que no se escapara el alma por ahí cada vez que recibíamos una agresión. Con la cara hecha *máscara*, la más bella de todas las *máscaras*, esos rasgos travestis más reales que nuestros propios rasgos, concebidos para otro mundo, un mundo mejor, donde poder ser esa *máscara*.²²⁷

Lo primero que se asocia con las travestis después del “calor” es el “maquillaje” que utilizan para transformarse, para adoptar otras características que las de su cuerpo. El barro aparece como una metáfora de este maquillaje y evoca objetos moldeados. Por lo tanto, el maquillaje toma la propiedad de permitir crear a una nueva persona. Da al cuerpo otras características que las que tenía uno al nacer y le permite expresar “[sus] propios rasgos”. La repetición de “máscara” insiste en el travestismo, en la apariencia que esconde el “alma”. Habla en primera persona del plural, como el portavoz de un grupo, de las travestis. Las frases son impactantes con proposiciones cortas que se suceden con comas. La repetición de “rasgos” y la sonoridad viene a reforzarlas, por ejemplo, con una aliteración en “r” y asonancia en “a”: “Con la cara hecha máscara”²²⁸. Mediante la palabra “alma” aparece la idea de identidad profunda de una persona. “Travesti” se vincula con la expresión de género al cambiar las características derivadas del sexo biológico en el cuerpo con maquillaje. Esta expresión de género diferente provoca la represión de la sociedad que se manifiesta en el empleo de la palabra “agresión”. No se evocan palabras directamente conectadas al género, como hombre o mujer. Camila retrata “el calor travesti” como algo que trasciende los géneros tradicionales, “concebid[o] para otro mundo”. La idea de transcendencia se puede asociar con la reflexión de Judith Butler:

Si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la

²²⁶ *Las malas*, p. 18.

²²⁷ *Ibid.*, p. 125 (el subrayado es nuestro).

²²⁸ *Loc. cit.*

“realidad” del género: el género que se introduce mediante el símil no tiene “realidad”, y es una figura ilusoria.²²⁹

Si consideramos las definiciones de los teóricos respecto a las expresiones de género diferentes de las dos clásicas (hombre y mujer), nos damos cuenta de que no son forzosamente claras. Barrancos propone dar una explicación de las diferentes categorizaciones que existen

Una economía del lenguaje ha reducido la compleja metamorfosis de las sensaciones, las sensibilidades, las apariencias y la conducta sexual a determinadas categorías, a saber: travestis (*que renuncian al estereotipo varón/mujer que marcaría la “naturaleza”, pero no cambian genitales*), transexuales (que renuncian al estereotipo y también a las marcas anatómicas solicitando intervenciones quirúrgicas adaptativas), transgéneros (*que no desean adoptar el género sociocultural, lo que puede no significar una orientación sexual determinada*).²³⁰

En la explicación de Dora Barrancos la diferencia entre travesti y transgénero no queda evidente. Cuando Barrancos habla de “estereotipo varón/mujer que marcaría la ‘naturaleza’”²³¹ parece más bien referirse al género que está asociado con el sexo biológico, puesto que, todos “travestis”, “transexuales” y “transgéneros” rechazan el comportamiento social que se asocia al cuerpo con el que nacieron. En su definición de “transgéneros” Dora Barrancos habla de “orientación sexual”. No obstante, la sexualidad de una persona no viene implicada en la definición de género. Al establecer su clasificación, Barrancos cita a Berkins que quita cierta legitimidad a las travestis: “En una sociedad que te obliga a definirte como hombre o como mujer, *es más divertido* decir: soy travesti. Lo ideal sería que cada uno pudiera hacer, ser y tener la imagen que quiera”²³². El tema de la diversión contrasta con la tonalidad grave de la novela de Sosa Villada que retrata la violencia exterior que sufren las travestis. Butler argumenta:

En las percepciones en las que una realidad aparente se vincula con una irrealidad, creemos saber cuál es la realidad, y tomamos la segunda apariencia del género como un mero artificio, juego, falsedad e ilusión.²³³

La pluralidad de discurso muestra que el género es un tema complicado de delimitar, lo que se refleja ambivalencia de los personajes de *El Beso*. La propia autora de *Las malas*, se

²²⁹ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 27.

²³⁰ Dora Barrancos, *op. cit.*, p. 33 (el subrayado es nuestro).

²³¹ *Loc. cit.*

²³² *Ibid.*, p. 35 (el subrayado es nuestro).

²³³ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 27.

considera travesti y emite ideas que divergen de la teorización de Dora Barrancos. En sus entrevistas, Camila Sosa Villada, expresa qué representa para ella ser travesti:

[...] hay una diferencia que es generacional y que también es de clase. Hay ahora expresiones nuevas, como, por ejemplo, las mujeres trans. Por esa estupidez de pensar si se opera, si no se opera, si tiene tal cosa, si no la tiene, si conserva, si no lo conserva, no por eso, sino algo que tiene que ver con la clase.²³⁴

Camila Sosa Villada explica que las categorías se delimitaron con el tiempo, al ser “generacionales”, pero para ella también vienen de la clase social. Subraya que las definiciones se basan en las operaciones que hizo una persona. Insiste en la importancia del uso de “travestis” en vez de “mujeres trans” como símbolo de los sufrimientos que conocieron: “yo creo que cuando nos dicen a las travestis ‘mujeres trans’ están lavando años de mugre, años de crímenes, años de semen, de insultos, de sangre, de violencia”²³⁵. Por consiguiente, Camila Sosa Villada reivindica el simbolismo de la palabra “travesti” con la que la insultaron reapropiándose de ella y dándole el significado de un género aparte del esquema binario. El género se presenta entonces como una interpretación subjetiva, destaca el valor que le da cada uno, como lo dice Judith Butler: “no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo sólo dos”²³⁶. La posibilidad de otro(s) género(s) se concreta en la definición que Camila autora y narradora da a la palabra “travesti”. “Travesti” representa desde su perspectiva una realidad diferente del hecho de ser mujer o hombre, que el mundo sigue sin entender. La ruptura en los géneros que se perfila con Molina en *El beso* tiene su continuidad en *Las malas* con el personaje de Camila. *Las malas*, una novela cuya diégesis se ambienta veinte años después que la de *El beso* encarna por lo tanto una continuidad del proceso de deconstrucción que Puig inició. Sin embargo, como los protagonistas de *El beso*, Camila se aleja de la concepción tradicional de los géneros, pero, por otro lado, afirma este esquema consentido por la sociedad:

A veces me sentaba en la terraza y pensaba: un niño, un esposo, una casa, un patio, flores en las macetas, una biblioteca, recibir a los amigos el fin de semana, dejar la prostitución, reconciliarme con mis padres.²³⁷

²³⁴ CNN en Español, “Me da miedo que se vaya lo que todavía hay de travesti en mí”, dice escritora Camila Sosa Villada [en línea], 2022 (consultado el 30/01/2023), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=t3397E2z1uM>

²³⁵ FIL Guadalajara, *op. cit.*

²³⁶ Judith Butler, *op. cit.*, 2007, p. 54.

²³⁷ *Las malas*, p. 32.

La recurrencia del sueño de entrar en el esquema tradicional está marcada por el imperfecto. Parece complicado alejarse totalmente de las normas sociales. Aunque está orgullosa de su diferencia, le gustaría reproducir el esquema de la familia tradicional (conocer la maternidad) y volver a tener la aprobación de sus padres, que están enunciados en la última posición de la enumeración (“mis padres”). La narradora evoca la posibilidad de resolver su exclusión al imitar los papeles de género. No obstante, los tres verbos en indicativo (“recibir”, “dejar”, “reconciliarme”) conceden a esta aspiración un aspecto lejano, casi imposible de alcanzar.

2 Representar la diferencia, suscitar la compasión del lector

2.1 Rechazo interior y exterior: la caracterización de Molina

A lo largo de la primera parte de este trabajo, estudiamos cómo *El beso* y *Las malas* se inscribían en su contexto histórico de escritura. Nos centramos en la visión de los géneros tradicionales que tienen los personajes. Pudimos analizar los diferentes factores que consolidaban las representaciones sociales de los géneros y que se presenciaban en las dos novelas, por ejemplo, mediante la evocación de los padres. En esta segunda parte, nos detendremos en la representación de la diferencia por Puig y Sosa Villada. Los dos autores insertan paulatinamente una transgresión en los géneros mediante sus protagonistas, Valentín y Molina por un lado, y Camila por otro lado. Estos personajes testimonian de la evolución de la mentalidad y de los regímenes políticos de Argentina, Camila profundiza las rupturas introducidas por Molina. Los protagonistas de *El beso* y *Las malas* se caracterizan por una visión ambivalente de los géneros. Se distancian de la imagen de hombre y mujer vigente en la época de publicación de las novelas, las dos identidades de género aceptadas y toleradas por la sociedad autoritaria en que se inscriben los relatos. Como lo explicamos, las principales esferas que difunden la imagen de los géneros masculinos y femeninos se sitúan en el Estado, la Iglesia y la familia.

2.1.1 Pensamientos inconscientes en *El beso de la mujer araña*: la dualidad de los personajes

Los tres aparatos que participan en la elaboración de los roles de género, el Estado, la Iglesia y las familias, fomentaban las dos únicas expresiones de género con el objetivo de difundir el patrón de familia ideal tradicional. Las expresiones que se alejaban de los ideales de hombre y mujer representaban un peligro para el orden de los regímenes y la estabilidad de las normas. Como lo explicita Matías Máximo, la represión de las diferencias de expresión de género se sitúa en el potencial peligro percibido por el Estado, lo que se suma a las otras privaciones de libertades individuales:

En el modelo de ciudadanía de la dictadura lo que a simple vista no sumaba, debía borrarse. No había espacio para el deseo, y ahí es donde entró la persecución a las personas que con sus prácticas cuestionaban la norma heterosexual.²³⁸

Entre las “personas que con sus prácticas cuestionaban la norma heterosexual” se incluyen a los homosexuales y a los que no se comportaban según el género que se les atribuía, como las travestis, por ejemplo, que se vestían, con “ropa del sexo contrario”²³⁹. Como lo explica Santiago Joaquín Insausti, en Argentina se desarrollaron identidades de género específicas a partir de la identidad “marica”²⁴⁰. Entendemos “marica” según el contexto del periodo y no podemos compararla con las “identidades contemporáneas”²⁴¹. Tiene equivalentes en Brasil o México por ejemplo e Insausti lo define como:

[...] personas que, a pesar de haber sido en su mayoría asignadas al género masculino al nacer y vivir cotidianamente como hombres, sentían atracción por otros hombres, hacían un uso permanente del afeminamiento y se “montaban de mujer” regularmente en contextos lúdicos y festivos, alternando para referirse a ellas el género gramatical femenino y el masculino, de manera aleatoria.²⁴²

Insausti define la “marica” como una persona nacida con el sexo biológico asociado al hombre, atraída por los hombres, cuya manera de referirse a sí misma es en femenino y que no deja de identificarse con lo masculino. Se puede aplicar esta definición a Molina en *El beso* que se caracteriza por la dualidad en su identificación. Proponemos analizar su dualidad a partir del término de “marica” definido por Insausti. La novela se caracteriza por su forma casi exclusiva de diálogo entre Valentín y Molina. Por lo tanto, Molina no aparece caracterizado por otra instancia, sea un narrador extradiegético o un narrador homodiegético, sino que está caracterizado por sus propias palabras que permiten al lector representarse su imagen. En las primeras páginas de la novela, el lector no puede determinar quiénes son los dos interlocutores. La diégesis empieza con el relato de la primera película *La mujer pantera* inspirada en la película *Cat People* de Jacques Tourneur estrenada en 1942. Molina se centra en contar a su compañero de celda, Valentín, la historia de amor de Irena, la protagonista de la película. Ella es originaria de Transilvania y su pueblo está vinculado con leyendas de mujeres que se transforman en pantera. El lector no tiene herramientas para identificar el género de los personajes de *El beso* antes de la página 15. Se aclara primero el género de Valentín mediante

²³⁸ Matías Máximo, *op. cit.*

²³⁹ Aramis Lascano, *op. cit.*, p. 1.

²⁴⁰ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 424.

²⁴² *Ibid.*, p. 424.

el adjetivo “callado”²⁴³ y su nombre solo aparece en la página 31 de la novela²⁴⁴. La confusión de género en cuanto a Molina tarda más en aclararse. En efecto, el primer calificativo que permite identificar a Molina, es la ocurrencia de su nombre que se hace por primera vez en la página 24²⁴⁵. Sin embargo, a pesar de la revelación de su nombre, el lector no es capaz de identificar el género del locutor. En *El beso*, Molina se designa por su apellido que es ambivalente: termina por una “a”, una terminación que suele emplearse con el género gramatical femenino²⁴⁶. Larrieu dice que Puig opera una “transgression du genre grammatical”²⁴⁷. La confusión del género de los protagonistas opera hasta la página 25 en la que Molina se refiere a sí mismo con un sustantivo masculino “chico”²⁴⁸. No obstante, es interesante notar que la primera evocación del género de Molina está asociada con la visión que tiene la sociedad de él:

Todos igual, me viene con lo mismo, ¡siempre! [...] Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.²⁴⁹

La repetición de “soy así” permite insistir en la presión que recibe Molina del resto de la sociedad en cuanto a su homosexualidad y sus posibles orígenes, una presión que Valentín encarna por lo que dice. En efecto, mediante las reacciones de Molina, se enfoca el intento de sistematización y la voluntad de encontrar explicaciones psicológicas a la homosexualidad²⁵⁰. Por ejemplo, cuando Valentín habla de la razón por qué el novio de Irena le gusta a Molina e intenta hacer que confiese su orientación sexual, Molina responde: “Porque vos lo querés con fines no del todo castos, ¿eh?, confesá”²⁵¹.

Después de que se haya caracterizado la identidad de cada personaje y su género, la confusión genérica sigue operándose en el texto. Presenciamos en la novela unos ejemplos de ambivalencia de género cuando, por ejemplo, en dos frases sucesivas se emplea el género masculino y femenino para aludir a Molina: “[V] –Sos un señor burgués en el fondo, entonces?/

²⁴³ *El beso*, p. 15.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁶ Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 182.

²⁴⁷ “transgresión del género gramatical” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 187).

²⁴⁸ *El beso*, p. 25.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁰ Evocaremos las teorías psicoanalíticas acerca de la homosexualidad a continuación, *Infra.*, 2.1.2 “Despatologización de la homosexualidad en las notas de pie de página”, p. 60-66.

²⁵¹ *El beso*, p. 24.

[M] –Una señora burguesa”²⁵². La dualidad de género se centra en el paralelismo formado entre “señor burgués” y “señora burguesa”. Aunque vimos que Molina tiene una concepción tradicional de los géneros hombre/ mujer y de los comportamientos asociados a cada uno²⁵³, su autoidentificación oscila entre los dos géneros. A menudo, cuando habla de sí mismo, Molina sigue vinculando lo femenino con la visión masculina que le atribuye la sociedad: “[M] –No, el que vino es una amiga, es tan hombre como yo”²⁵⁴. La pausa marcada por la puntuación realza la doble afirmación de Molina: se puede calificar a alguien con lo masculino y lo femenino al mismo tiempo. En la percepción exterior de Molina (del Director de la cárcel y Valentín) prevalece la caracterización masculina. Sin embargo, Molina encadena las identificaciones con los dos géneros y desde su perspectiva ninguna parece prevalecer sobre la otra: reivindica a través del empleo del verbo “ser” una identidad femenina pero a la vez masculina. Podemos incluir a Molina en la categoría del “marica” (Insausti): nació varón, pero utiliza los dos géneros gramaticales y está atraído sentimentalmente por hombres. Como lo expone Santiago Joaquín Insausti, la expresión de género de las maricas en las Argentina de los años 70 venía influenciada por su atracción hacia los hombres:

Malva no puede entender cuál es la naturaleza genérica de los gais, pues proviene de un mundo en el cual la expresión de género, los roles sexuales y la identidad sexual estaban indisolublemente ligados y se definían en contraposición a los de su partenaire, quien necesariamente expresaba los opuestos.²⁵⁵

No obstante, en algunos momentos notamos que Molina diferencia la sexualidad y el género, es decir la atracción que tiene hacia los hombres y su identidad de género. Según él, están los homosexuales por un lado (es decir personas que se reconocen como hombres y están atraídos por otros hombres), y por otro lado, Molina con sus “amigas” (que se reconocen como mujeres atraídas por hombres). Insausti lo considera una característica de la identidad marica antes de que aparezca la travesti²⁵⁶:

[M] –[...] Y siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser porque un hombre... lo que quiere es una mujer.

[V] –¿Y todos los homosexuales son así?

²⁵² *Ibid.*, p. 50.

²⁵³ *Infra.*, 1.4.2 “Hombre y mujer según Valentín y Molina”, p. 42-46.

²⁵⁴ *El beso*, p. 64.

²⁵⁵ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 448.

²⁵⁶ *Ibid.*

[M] –No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.²⁵⁷

Por otra parte, la dualidad femenina/masculina de Molina se refuerza mediante su identificación con las protagonistas femeninas de las películas que cuenta a Valentín. Cuando Valentín y Molina se preguntan entre ellos con cuál de los personajes se identifica cada uno, Molina responde: “Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína”²⁵⁸. Otra vez, Molina afirma su identificación con lo femenino, pero lo hace mediante la ficción de las películas que le permiten imaginarse en la posición de la que tiene novio. En el caso de la película *La mujer pantera*, Molina se imagina en la posición de Irena que vive una historia sentimental con un arquitecto. La asociación de Molina con los personajes femeninos de las películas se hace también mediante las similitudes de situaciones entre la “ficción de segundo plano”²⁵⁹ (las películas) y los dos compañeros de celda en la “ficción de primer grado”²⁶⁰. Las similitudes vienen inducidas por juegos de apariencias que intervienen en varias de las películas. Retomando las denominaciones de Larrieu²⁶¹, en la película *The enchanted Cottage*²⁶²: “*El pianista ciego, rodeado por sus invitados, los ojos casi sin pupila no ven lo que tienen delante, es decir las apariencias; ven otras cosas, las que realmente cuentan*”²⁶³. Cabe precisar que Molina imagina esta película, lo que aparece señalado con las cursivas. No la cuenta a Valentín y la narra en primera persona del singular desde la perspectiva de la protagonista femenina. La cita sugiere al supuesto público de la película, y entonces al lector de *El beso* frente a su transcripción, ver más allá de los hechos que se representan, encontrar los mensajes disimulados. El “pianista ciego” aparece entonces como una metáfora del propio lector y de su papel de interpretación que le permite ver “[o] que realmente cuent[a]”²⁶⁴ Molina. Otro ejemplo vinculado con la apariencia aparece en la “Película mexicana”²⁶⁵: “Él le dice [...] que ya es hora de quitarse el antifaz. Ella le dice que no, la noche debe terminar sin que él sepa quién es ella”²⁶⁶. Otra vez interviene la idea de personajes que esconden su verdadera identidad,

²⁵⁷ *El beso*, p. 207.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁹ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, 2008, p. 192.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

²⁶¹ Recordamos, según el orden de aparición, Larrieu se refiere a las películas con los títulos siguientes: *La femme panthère*, *Destin*, *The enchanted cottage*, *Carreras de autos*, *Le retour de la femme zombi* y “Film méxicain”. Para los títulos en francés, utilizaremos nuestra traducción: *La mujer pantera*, *Destino*, *La vuelta de la mujer zombi* y “Película mexicana” (Larrieu, *op. cit.*).

²⁶² *Ibid.*, p. 222.

²⁶³ *El beso*, p. 104.

²⁶⁴ *Loc. cit.*

²⁶⁵ Larrieu, *op. cit.*, p. 239.

²⁶⁶ *El beso*, p. 227.

lo que recuerda la doble caracterización de Molina que mezcla el género masculino y femenino, oscilando entre los dos, sin revelar su verdadera naturaleza²⁶⁷.

Por otro lado, la similitud entre la diégesis de la novela y las películas permite la expresión de los sentimientos de Molina. La ausencia de narrador en *El beso* no permite adentrarnos en los pensamientos de los personajes. Por consiguiente, las películas aparecen como un medio propicio para traducir el estado de ánimo de Molina que se transforma en narrador al contarlas. Por ejemplo, en la película *La mujer pantera*, Molina expone sus dudas y sus neurosis a través de los propios miedos de Irena: “[...] que es lo que siempre tuvo miedo de ser, una loca, con alucinaciones, o peor todavía... una mujer pantera”²⁶⁸. Vemos un símil entre las palabras de Irena y las palabras de Molina cuando él se caracteriza con la palabra “loca”: “Sí tengo amigas locas como yo [...]”²⁶⁹. En realidad, la frase de Irena podría ser pronunciada por Molina que tiene miedo de ser asumir plenamente su personalidad en esta sociedad. Es decir, un miedo de identificarse totalmente con lo femenino, ser una mujer (pantera) para establecer un símil entre Irena y Molina, o también, quizás, un miedo de ser un hombre que quiere a otros hombres. Puig construye un juego de metáforas entre los dos compañeros de celda y las películas que se convierten, de alguna forma, en una proyección de la personalidad de Valentín y Molina. Incita al lector a ver más allá de las apariencias, de lo que está escrito en la novela y reflexionar. La importancia del papel de las películas en la diégesis de la novela resalta en su posición en la lista de ocurrencias de las palabras más utilizadas en *El beso*: “película” está en la 43ª posición²⁷⁰.

La dualidad del personaje de Molina se amplifica en la escena final de la novela: Molina es liberado de la prisión y tiene que transmitir un mensaje para la organización política de Valentín; Valentín se queda en la prisión, torturado por las autoridades. Un enfermero que aprovecha de “que no hay nadie”²⁷¹ inyecta morfina a Valentín para que “descans[e]”²⁷² un poco. La morfina le provoca alucinaciones que están indicadas tipográficamente en la página por las cursivas. Las alucinaciones de Valentín retoman elementos expuestos a lo largo de la novela, principalmente en las películas que le contaba Molina. Valentín pasa a ocupar la

²⁶⁷ Además, los juegos de falsas apariencias pueden vincularse con el doble papel de Molina con el Director de la cárcel que intenta sacar información a Valentín mediante Molina. Molina oscila entre la traición a Valentín que le chantajea el Director en contra de su liberación y la voluntad que tiene de rechazar cuando el militante le quiere hablar de su causa política.

²⁶⁸ *El beso*, p. 163.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 218.

²⁷⁰ Anexo 1. “Estadísticas *El beso de la mujer araña*”, p. 1-6 de la sección Anexos.

²⁷¹ *El beso*, p. 281.

²⁷² *Ibid.*, p. 281.

posición de Molina cuando era narrador de las películas; Molina parece manifestarse en un personaje ambivalente que mezcla a Marta (la novia de Valentín), Molina y una “nativa”²⁷³. La “nativa” o “isleña” recuerda el ambiente de algunas de las películas ya que la alucinación se ambienta en una “isla”²⁷⁴. Este personaje ilusorio mezcla características femeninas y masculinas, es una mujer que “se ha atado una camisa de hombre”²⁷⁵. Las similitudes entre Molina y el personaje de la alucinación pueden percibirse mediante varias metáforas simbólicas:

[...] a la noche está todo plateado, porque la película es en blanco y negro, “¿y la música de fondo?”, maracas muy suaves, y tambores, “¿no será una señal de peligro?”, no, es música que anuncia, al iluminarse un foco muy fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, “¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?”, sí, “¿y la cara?”, tenía una máscara, también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos, “¿no habla?”, no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara [...].²⁷⁶

Las referencias a las películas contadas antes aparecen en la descripción que hace Valentín y que solía hacer Molina: “*la película es en blanco y negro*”²⁷⁷; en cuanto a la música: “*maracas muy suaves, y tambores*”²⁷⁸. Las interrogaciones sucesivas recuerdan los intercambios de Molina y Valentín y las preguntas que le hacía este último. Como en las películas de Molina, la protagonista de la película de Valentín es una mujer: “*una mujer muy rara, con vestido largo que brilla*”²⁷⁹. Podemos asociar esta mujer con Molina por su propia autoidentificación con las protagonistas femeninas de sus películas, pero también por la “máscara” que lleva puesta. Esta recuerda los juegos de apariencias con los artificios que esconden la verdadera naturaleza. El hecho de que esta mujer esté atrapada: “*no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña*”²⁸⁰, puede ser una referencia a la imposibilidad de Molina para expresar su verdadera interioridad, que él mismo evoca al utilizar simultáneamente los géneros gramaticales femeninos y masculinos. Como el género de Molina cuya expresión le provoca rechazo y sufrimiento en la sociedad, el

²⁷³ *El beso*, p. 283.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 284.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 283.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 285.

²⁷⁷ *Loc. cit.*

²⁷⁸ *Loc. cit.*

²⁷⁹ *Loc. cit.*

²⁸⁰ *Loc. cit.*

sufrimiento que padece la mujer de la alucinación proviene de ella misma: “*es parte del cuerpo de ella*”. El habla que permite a Molina expresarse y construir su imagen, se encuentra callado en el caso de la mujer araña²⁸¹: “‘¿no habla?’ no, está llorando”²⁸².

Por lo tanto, en las alucinaciones de Valentín, Molina aparece representado como mujer. Sin embargo, otra vez su representación es ambigua y sus características son duales, femeninas y masculinas. La dualidad ya no solo se presencia en las propias palabras de Molina sino también en las de Valentín, en su inconsciente cuando alucina. Además del *alter ego* femenino de Molina con la mujer araña, Valentín opera una transposición de la relación sexual que tuvo con Molina. Esta aparece desplazada con la “nativa” que Valentín encuentra al principio de su alucinación. Vuelven a aparecer las mismas frases que Valentín le dijo a Molina, pero esta vez traspuestas al género gramatical femenino: “*no te mueves callada es mejor*”²⁸³. Recuerda efectivamente unas frases que Valentín dirigió a Molina en las páginas anteriores: “No digas esas cosas. Callado es mejor”²⁸⁴ o “Callado... quedate callado un poquito”²⁸⁵. El conjunto de referencias que se establecen a lo largo de la novela entre las películas y las alucinaciones de Molina por un lado, las vivencias de Valentín y Molina por otro lado, insertan una ambigüedad en la caracterización de Molina. Larrieu dice que en *El beso*, Puig construye una “*valse des genres*”²⁸⁶ mediante el “*passage d’une identité à l’autre*”²⁸⁷. En el terreno neutro que se construye en la novela por la ausencia de narrador, el lector forma su propia representación de los personajes. Por consiguiente, mediante sus protagonistas y lo que dejan saber de ellos con el diálogo, Puig introduce la posibilidad de otras expresiones de género.

La ambivalencia de los géneros gramaticales sirve para crear una dualidad alrededor de Molina y de su identidad de género. La dualidad puede aludir a la imposibilidad que tiene para expresar su género en la sociedad patriarcal argentina de finales del siglo XX. Al rechazo exterior que conoce Molina por parte de la sociedad, se suma el propio rechazo del personaje respecto a su interioridad. Este miedo por revelar su verdadera personalidad se puede vincular con la obligación de ser un hombre cuando se nace varón en esta época. En Argentina, las otras

²⁸¹ Estudiaremos más en detalle la metamorfosis y la imagen de la mujer araña como metáfora de Molina al final de la segunda parte de este trabajo (*Infra.*, 3.2 “La animalización: ¿deshumanización o humanización?”, p. 95-112).

²⁸² *El beso*, p. 285

²⁸³ *Ibid.*, p. 284.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 221.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 222.

²⁸⁶ “vals de los géneros” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 182).

²⁸⁷ “paso de una identidad a otra” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 182).

expresiones de género, como la travesti, solo se hacen visibles en los años 80 o 90²⁸⁸. El propio Molina parece reconocer la unicidad de su identidad de género, afirmándose él mismo como “loca”, “puto” y entonces podemos decir “marica”:

[M] –Yo estaba con dos amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas y muy vivas.

[V] –¿Dos chicas?

[M] –No, cuando yo digo loca quiero decir puto.²⁸⁹

No obstante, la dualidad de Molina cuando se refiere a sí mismo señala que se define respecto a lo que le rodea: “[V] –¿Sola? / [M] –Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre”²⁹⁰. En este caso, Molina no se identifica como hombre cuando reconoce que le gusta otro hombre. La insistencia en el verbo “hablar”, repetido en dos ocurrencias, señala un desfase entre la palabra y los sentimientos sugeridos por el verbo “sentir” al final de la frase. Muestra que el género se construye antes de todo en la representación social, en la imagen que da uno de sí mismo al hablar o al actuar. Se vincula con la interioridad de cada persona, lo que siente. Por lo tanto, el género se encuentra en un punto de tensión entre exterioridad (la sociedad y lo que da a ver cada individuo a esta sociedad) e interioridad –lo que siente cada individuo). Además, al utilizar el verbo “poder”, muestra que Molina tiene conciencia de lo que hace al hablar de sí mismo en femenino o masculino. Lo hace de forma voluntaria como lo percatamos cuando corrige a Valentín en otro extracto: “Y no me llames Valentina, que no soy una mujer”²⁹¹.

La importancia de las palabras utilizadas por los personajes destaca a lo largo de la novela marcando el acto consciente de Molina cuando se expresa: “[V] –Pero claro, hombre./ [M] –¿Qué hombre?, ¿dónde está el hombre?, decirme dónde que no me lo dejo escapar”²⁹². Las preguntas que formula Molina marcan su ironía y su distanciamiento con el género masculino en el que no se reconoce. Las contradicciones en sus palabras se encadenan: “que no soy una mujer”²⁹³, “no me siento hombre”²⁹⁴. Deja al lector en un terreno de incertidumbre: ¿qué siente Molina?, ¿en qué género se reconoce?, parece que se sitúa entre los dos géneros dominantes en la sociedad de su época, en un terreno neutro: “[M] –No me apures, dejame que

²⁸⁸ Jorge Luis Peralta, Geoffrey Huard, *op. cit.*, p. 447 y Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, p. 447.

²⁸⁹ *El beso*, p. 67.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 69.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

²⁹² *Ibid.*, p. 35.

²⁹³ *Ibid.*, p. 44.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 69.

me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer [...]"²⁹⁵. Una gradación, formada por la yuxtaposición de segmentos cortos separados por las comas, permite a Molina llevar a cabo su reflexión y su falta de identificación con los géneros propuestos por la Argentina de finales del siglo XX. Molina no se reconoce en ninguno de los dos géneros, pero en su calificación su preferencia va hacia lo masculino, lo más adecuado socialmente, utilizando la imagen de este y el género gramatical asociado: "[M] –Estoy muy cansado, Valentín. Estoy cansado de sufrir. Vos no sabés, me duele todo por dentro"²⁹⁶. Su identificación masculina frente a la sociedad aparece también reflejada en las estadísticas que establecimos²⁹⁷. En efecto, la palabra que domina la lista es "muchacho" con 223 usos, lo que puede simbolizar la dominación masculina. Las palabras femeninas ocupan las posiciones siguientes, recordamos: "mujer(es)" en segunda posición con 218 ocurrencias y "chica" en la tercera posición con 162 empleos. La expresión "me duele por dentro" puede referirse a su interioridad que no puede expresar abiertamente frente a la reacción de sus contemporáneos. En efecto, como lo explica Santiago Joaquín Insausti: "Interpretamos el mundo desde una determinada episteme: un sistema de sentidos que condiciona los modos de entenderlo y aprehenderlo en un tiempo determinado"²⁹⁸.

2.1.2 Despatologización de la homosexualidad en las notas de pie de página

Vimos en la primera parte de nuestro análisis la forma con la que los géneros estaban contruidos por diferentes aparatos de la sociedad argentina (la Familia, el Estado y la Religión) y la penalización que se hacía de la homosexualidad con los edictos policiales²⁹⁹. Las rupturas con las identidades dominantes no se toleraban en la segunda mitad del siglo XX. Nuestro análisis nos permitió establecer que Molina, además de ser homosexual, tiene una expresión de género diferente de lo común en su época, identificándose, sucesivamente entre hombre y mujer. Por lo tanto, en este apartado, vamos a centrarnos en la despatologización de la homosexualidad en las notas de pie de página mediante el caso de Molina.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 238.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 219 (el subrayado es nuestro).

²⁹⁷ Anexo 1. "Estadísticas *El beso de la mujer araña*", p. 1-6 de la sección Anexos.

²⁹⁸ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 448.

²⁹⁹ *Infra.*, 1. "Contexto político y social argentino: los roles de género", p. 8-50.

Históricamente, la homosexualidad fue considerada de forma negativa en Argentina puesto que se asumía una “vinculación de la homosexualidad con la inmigración de clase baja”³⁰⁰. Estas comparaciones “llevaron a los ideólogos de las clases dominantes a encarar el problema de la criminalidad involucrando en ellas la homosexualidad”³⁰¹. Además de las asociaciones con la criminalidad, los científicos empezaron a estudiar la homosexualidad e intentaron explicar sus orígenes. Desde finales del siglo XIX, la homosexualidad pasó a ser una “categoría psicológica”:

Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée –le fameux article de Westphal en 1870, sur les “sensations sexuelles contraires” peut valoir comme date de naissance.³⁰²

Al desarrollarse el psicoanálisis y la explicación del inconsciente, la homosexualidad se convirtió en un tema de investigación, como lo nota Insausti:

En algunos informes, se analizan las cirugías de reasignación genérica como solución al problema de la homosexualidad. En otros, se explica el deseo de los homosexuales en cuanto estos “piensan y sienten como mujeres”. La mayoría presenta el origen del deseo homosexual a partir de elementos psicológicos u orgánicos femeninos: la sobreidentificación materna o la presencia de hormonas femeninas u órganos sexuales masculinos subdesarrollados.³⁰³

El tema de la explicación de la homosexualidad por el psicoanálisis se encuentra insertado en la novela de Manuel Puig mediante las notas de pie de página. En efecto, aparecen desde la página 66 de la novela³⁰⁴ y participan en la “fragmentación de las modalidades narrativas”³⁰⁵:

Elles sont au nombre de neuf et se répartissent en deux tiers un tiers sur neuf chapitres groupés, six de la première partie (III à VIII) et trois de la seconde (IX à XI), elles

³⁰⁰ Juan José Sebrelí, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, In: *Escritos sobre escritos, Ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, 1997, p. 285.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 285.

³⁰² “No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó desde el día en que la caracterizaron –el famoso artículo de Westphal en 1870 sobre las ‘sensaciones sexuales contrarias’ puede considerarse como su fecha de nacimiento” [nuestra traducción], (Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 59).

³⁰³ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 427.

³⁰⁴ *El beso*, p. 66.

³⁰⁵ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, 2008.

forment une unité centrale en bloc autour de l'axe du roman, se distinguent du corps de texte par une police plus petite et ont en commun l'histoire de la sexualité [...].³⁰⁶

En efecto, además del diálogo entre los dos presos, son otra forma discursiva que utiliza Puig en su narrativa. Ocupan un sitio importante en el libro: “Ces notes de bas de page portent mal leur nom [...], elles occupent bien souvent la majeure partie de celle-ci [...], leur appellation est donc quelque peu erronée”³⁰⁷. Parecen aludir a las palabras de los personajes, por ejemplo, la primera aparece señalada con un asterisco después de la frase de Valentín:

–No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco.³⁰⁸

Por su extensión y su inserción espontánea que denota con la tonalidad de ficción del resto de la diégesis, las notas de pie de página “entrav[ent]”³⁰⁹ el acto de lectura. Desconciertan al lector que primero no entiende su función: “La note est généralement réservée à un ouvrage scientifique et plus particulièrement historique, elle sert l'argumentaire du chercheur, elle est un preuve de sa bonne foi et procure légitimité aux propos tenus”³¹⁰. Desde la primera frase, las notas parecen vincularse con la tonalidad científica con la que están generalmente asociadas confiriendo legitimidad a su contenido: “El investigador inglés D.J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y refuta las tres”³¹¹. Aunque el tema de las investigaciones acerca de la homosexualidad está evidenciado desde el principio de estas, el origen de las notas de pie de página queda bastante misterioso para el lector: no se sabe quién es la voz narrativa. Plantean varias interrogaciones: ¿fueron añadidas directamente por el propio autor?, ¿están vinculadas con los libros que estudia Valentín en la narración?, ¿fueron extraídas de otros libros escritos por otros autores?, ¿cuál es su vínculo con los protagonistas?

³⁰⁶ “Hay nueve en total y aparecen primero dos tercios y luego un tercio distribuidas en nueve capítulos reagrupados, hay seis en la primera parte (III hasta VIII) y tres en la segunda (IX hasta XI), forman una unidad central en bloque alrededor del eje de la novela, se diferencian del texto principal con un tipo de letra inferior a lo demás y tienen como punto en común la historia de la homosexualidad” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 146).

³⁰⁷ “Esas notas de pie de página tienen un nombre engañoso [...], muchas veces ocupan la mayor parte de esta [...], su denominación está un tanto equivocada” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 146).

³⁰⁸ *El beso*, p. 66.

³⁰⁹ “obstaculizan” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 148).

³¹⁰ “La nota [de pie de página] se reserva generalmente para los trabajos científicos, especialmente históricos, apoya la argumentación del investigador, sirve para demostrar su buena fe y legitima sus declaraciones” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 148).

³¹¹ *El beso*, p. 66.

Nos vamos percatando de que el libro propone una explicación de varios saberes científicos del psicoanálisis en relación con la homosexualidad. El tema de las notas de pie de página, como se explicita en estas, se inscribe en el contexto de la novela mediante la patologización de la homosexualidad por el psicoanálisis:

El psicoanálisis, cuya característica principal es el sondeo de la memoria para despertar los recuerdos infantiles, precisamente sostiene que las peculiaridades sexuales tienen su origen en la infancia.³¹²

Puig propone entonces una recopilación de las diferentes teorías que existen en el periodo citando meticulosamente sus fuentes. La visión de conjunto que se tiene al llegar al final de la novela permite destacar tres temas generales por orden de desarrollo:

1. Un intento de explicación de los orígenes de la homosexualidad (primeras reflexiones desde la Antigüedad y tópicos), desde la página 66 hasta aproximadamente la página 143.
2. Una reflexión acerca de cómo dejar la homosexualidad expresarse libremente y cuáles serían las consecuencias, desde la página 154 hasta aproximadamente la página 171.
3. Se saca la conclusión de que la homosexualidad tendría que ser considerada como algo normal en la sociedad. Se evoca la bisexualidad como orientación sexual original. Asimismo, se explica la presencia de lo masculino y femenino en cada individuo (una realidad que se refleja en los géneros gramaticales que Molina utiliza), en las páginas 199-200.

En su forma, las notas son rigurosas y documentadas, tienen un aspecto académico en el hecho de citar a autores y libros conocidos con referencias precisas: “En *La interpretación de los sueños*, Freud postula que los conflictos sexuales y amorosos están en la base de casi todas las neurosis personales”³¹³. No obstante, a pesar de los científicos reales, las notas presentan a veces personajes inventados como demostró Gérald Larrieu: “Certains personnages inventés par l'auteur posent le problème de la sincérité du dessein, le docteur danois Anneli Taube (1979c: 209) sur les propos duquel se fonde la dernière note, est une pure création”³¹⁴. Esta alteración de los referentes reales, de la que un lector sin conocimientos en

³¹² *Ibid.*, p. 103.

³¹³ *Ibid.*, p. 103.

³¹⁴ “Algunos personajes inventados por el autor plantean el problema de la sinceridad del proyecto, el doctor danés Anneli Taube (1979c:209) cuyos estudios representan la base de la última nota de pie de página, es una total creación” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 147).

psicoanálisis no se da cuenta, se entrelaza con el discurso científico. Las notas de pie de página, insertadas en la ficción, pueden servir para informar al lector acerca de la homosexualidad, una información a la que no se podía acceder en la Argentina de los años 70:

[...] ces notes de bas de pages ont été justifiées par Puig qui disait qu’elles servaient d’information aux homosexuels argentins, démunis quant aux connaissances scientifiques sur l’homosexualité, une espèce donc de militantisme pour informer un public non averti.³¹⁵

Sin embargo, el compromiso de Puig no solo reside en la transmisión de saberes acerca de la homosexualidad³¹⁶, sino que también se sitúa en su refutación. En efecto, se refutan una tras otra estas afirmaciones científicas que estaban admitidas en la época. La primera nota de pie de página, que ya citamos, anuncia ya la conclusión de estas: “El investigador inglés D.J. West [...] refuta las tres”³¹⁷. El verbo “refutar” se pone de relieve mediante su situación al final de la frase y su aislamiento en otra proposición gracias a una coma. Puig las presenta cronológica y lógicamente a medida que el personaje de Molina está caracterizado en la novela. De esta manera, el lector puede comparar las teorías del psicoanálisis con la homosexualidad de Molina. Puig las aplica a la vida de Molina –aunque sea un personaje de ficción– cuyas vivencias se inscriben en el contexto concreto de Argentina. Mediante Molina, Puig da un rostro a la homosexualidad teorizada y patologizada en la época. Como el personaje es verosímil, el lector contemporáneo de la novela se da cuenta de la realidad de la homosexualidad, de que no representa una enfermedad que teorizar. Pocas teorías parecen adaptarse al caso de Molina, citamos un ejemplo entre otros:

El investigador T. Lang [...], por ejemplo, aduce que los homosexuales varones serían genéticamente mujeres cuyos cuerpos han sufrido una completa inversión sexual en dirección a la masculinidad; para demostrar su hipótesis realizó encuestas y llegó a la conclusión de que se producían homosexuales varones en las familias que tenían exceso de hermanos y carencia de hermanas, resultando así el homosexual varón como producto intermedio, de compensación no lograda.³¹⁸

³¹⁵ “las notas de pie de página fueron justificadas por Puig que decía que servían para informar a los homosexuales argentinos que carecían de conocimientos científicos acerca de la homosexualidad, por lo tanto, cierta forma de militancia para informar a un público poco precavido” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 147).

³¹⁶ No hay que olvidar que Manuel Puig estuvo cercano al “Frente de Liberación Homosexual” (FLH) que publicó la revista “Somos”. En esta también se compartían las teorías médicas que explicaban la homosexualidad y la patologizaban para informar a los homosexuales. Como se reprimía a la homosexualidad, no se podía acceder fácilmente a este tipo de información.

³¹⁷ *El beso*, p. 66.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

Como lo explica en la novela, Molina no tiene hermanos y vive solo con su madre. Las afirmaciones psicoanalíticas se distancian de Molina y van perdiendo su legitimidad a lo largo de la novela. De esta manera, desmiente los estudios psicoanalíticos y humaniza a los homosexuales: “Los homosexuales no existen. Existen personas que practican actos sexuales con sujetos de su mismo sexo, pero este hecho no debería definirlos porque carece de significado”³¹⁹. Esta declaración de Puig, posterior a la publicación de *El beso*, recuerda el carácter social de los géneros que se definen respecto a los otros: para él, un acto sexual no define a una persona. Podríamos entonces añadir según la lógica de su reflexión y la caracterización que hace de Molina, que la expresión de género no depende de la sexualidad, no tendría que definir a una persona y determinar su tratamiento en la sociedad. En *El beso*, Manuel Puig cuestiona el psicoanálisis demostrando que no permite entender al personaje de su novela. Prevé al mismo tiempo las posibles interpretaciones de su obra desde una perspectiva psicoanalítica. *El beso* permite al lector entrar en contacto directo con la homosexualidad, con la expresión de su interioridad, para no considerarla como algo abstracto o patológico. Posibilita también la identificación de los homosexuales con un personaje de ficción alejado de las representaciones perversas de la época. Muestra la interioridad y la sensibilidad de Molina, que sacrifica su vida para ayudar a Valentín, que busca un poco de afección. Como en las películas solo quiere un beso romántico, un “beso sagrado”³²⁰, un beso “de despedida”³²¹.

No obstante, la patologización se encuentra encarnada por otro lado por Valentín. Desde el principio de *El beso*, Valentín intenta entender la homosexualidad de Molina racionalizándola. Le hace preguntas y lo compara con el discurso de la época:

[V] –Molina, hay una cosa que me gustaría preguntarte.

[M] –¿Cuál?

[V] –Es complicada. Bueno... es esto: vos, físicamente sos tan hombre como yo...

[M] –Uhm...

[V] –Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces, no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre.

[M] –No, no me va...

[V] –¿Por qué?

[M] –Porque no.

³¹⁹ Manuel Puig, “El error gay”, *Debate Feminista* [en línea], N° 16, 1997 (consultado el 08/03/2023), p. 1, disponible en https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/407

³²⁰ *El beso*, p. 240.

³²¹ *Ibid.*, p. 264.

[V] –Eso es lo que no entiendo bien... Todos los homosexuales, no son así.

[M] –Sí, hay de todo. Pero yo no, yo... no gozo más que así.³²²

La expresión “actuar como hombre” recuerda otra vez el comportamiento social de género. Aunque Valentín no entiende la forma de pensar de Molina y su identificación con las mujeres: “Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos”³²³, afirma la igualdad de género. Declara que Molina no tiene que sentirse inferior a nadie: “nadie tiene derecho a explotar a nadie”³²⁴. A pesar de esta inserción de progreso en su visión, muchas otras veces Valentín recuerda el ambiente patriarcal de la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo XX, un aspecto que vamos a desarrollar a continuación.

2.1.3 Insistencia en “lo raro” en *El beso de la mujer araña*

El beso mezcla el diálogo y la transcripción de la narración de las películas de Molina en discurso directo. Por lo visto, la caracterización de los personajes –como su género– es tardía y se hace únicamente mediante el diálogo. Además de estos procedimientos que pueden despistar al lector para la comprensión inmediata del contexto de la diégesis, el principio de la novela es *in medias res*. En efecto, empieza directamente con una enunciación, que asociamos luego a Molina cuando lo conocemos. Molina describe a Irena, la protagonista de *La mujer pantera*, que es la primera de las seis películas. En estas primeras páginas de la novela, Molina presenta a la protagonista y su entorno: “–A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas³²⁵”. El adjetivo “raro” llama la atención del lector. Según la RAE, este adjetivo se refiere a lo que está considerado como anormal, “que se comporta de un modo inhabitual”³²⁶. Lo que está considerado como “raro” depende de las normas sociales integradas por cada uno y de la relación que se tiene con estas. Por lo tanto, en la primera frase de la novela, Puig utiliza el adjetivo “raro”, una caracterización ambigua que supone una interpretación subjetiva del lector. Retrata entonces a una mujer que no es como las demás. Al ser el primer contacto con la novela, el adjetivo participa en la creación de la atmósfera “rara” de *El beso* en el imaginario del lector: “Ya en el zoológico no ha empezado todavía a hacerse

³²² *Ibid.*, p. 246.

³²³ *Ibid.*, p. 246.

³²⁴ *Ibid.*, p. 265.

³²⁵ *Ibid.*, p. 9.

³²⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*, “Raro, rara” [en línea], consultado el 15/03/2024, disponible en <https://dle.rae.es/raro>

de noche, ha sido un día con luz de invierno muy rara”³²⁷. Desde su primer uso, el adjetivo vuelve en las caracterizaciones de los personajes o de los lugares. Teniendo una visión de conjunto de la novela, lo “raro” puede sumarse a la perspectiva que Puig desarrolla en las notas de pie de página acerca de la homosexualidad despatologizándola y de la ambigüedad de género de Molina. El empleo del adjetivo “raro/a” abunda sobre todo en las referencias a la primera película, *La mujer pantera*. Después de una lectura concienzuda de *El beso*, simbólicamente podría hacernos pensar en Molina que tampoco “es una mujer como todas”³²⁸. Esta frase se convertiría entonces en una clave de lectura para el resto de la obra.

Vamos a resumir la película *La mujer pantera*: Irena, mientras está dibujando una pantera en el zoológico de Central Park³²⁹ se encuentra con un chico. Rápidamente surge entre ellos una relación sentimental y él termina por pedirle matrimonio. Sin embargo, Irena viene de un pueblo de Transilvania donde se cuenta que las mujeres, al dar un verdadero beso a un hombre se transforma en pantera y lo destrozan vivo³³⁰. A Irena le asusta esta leyenda y teme transformarse en mujer pantera al besar al chico. Para intentar ayudarla, el marido la envía a ver a un psicoanalista. Falla el “tratamiento psicoanalítico”³³¹ y el médico intenta besar a Irena pensando que es la solución para curarla. En vista de ello, abundan las calificaciones de Irena en las páginas siguientes con el mismo adjetivo: “A él ella lo atrae bárbaramente, porque es tan rara”³³². De igual forma, el adverbio “bárbaramente” refuerza la connotación negativa, de ferocidad y violencia, en la descripción singular de Irena. Es interesante notar que el adjetivo “raro/a” suele aludir a lo femenino, como podemos verlo en todos los ejemplos que citamos de la novela. *El beso* empieza con el adjetivo “raro”, pero también termina con este llevando a cabo la asociación de Molina con lo “raro”. En efecto, en las alucinaciones que Valentín tiene al final de la novela ve aparecer a “una mujer muy rara, con vestido largo que brilla”³³³. La encarnación de Molina en mujer que se perfila desde los inicios de *El beso* se realiza: esta mujer es “rara” como lo era Irena, la mujer pantera.

En los intercambios que tienen los dos presos, Valentín expresa su preferencia hacia la colega del arquitecto, que al contrario de Irena no es rara: “Le tengo simpatía a la mina ésa. Qué cosas raras hay, vos no me ha dicho nada de ella pero me cayó simpática. Cosas raras de

³²⁷ *El beso*, p. 12.

³²⁸ *Ibid.*, p. 9.

³²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³³¹ *Ibid.*, p. 27.

³³² *Ibid.*, p. 15.

³³³ *Ibid.*, p. 285.

la imaginación”³³⁴. Es interesante observar que el adjetivo “rara” se repite dos veces. A pesar de ello, a Valentín le cae mejor la que es más bien “normal”, en oposición a la mujer pantera. La insistencia en lo “raro” permite expresar la marginación de la gente diferente, en otras palabras, la exclusión que viven hasta tarde los homosexuales o la gente cuya expresión de género diverge de la norma de la época³³⁵ :

Fue durante la última dictadura militar (1976-1983) cuando empezaron a aparecer en Argentina las primeras noticias que marcaron la emergencia de los discursos contemporáneos sobre la sexualidad y el género, caracterizados por la escisión taxonómica entre identidad sexual e identidad de género, y por la emergencia de gais, transexuales y travestis como especies sexuales independientes y autónomas.³³⁶

Cabe precisar que Puig sigue dando mala imagen del psicoanálisis mediante el personaje del psicoanalista. Este último intenta aprovechar de su posición para tener relaciones con Irena pensando que es la solución a su problema: “Y el psicoanalista interpreta que ella lo desea sexualmente, y encima piensa que si la besa y si hasta consigue mandársela completa, entonces se le va a quitar de la cabeza esas ideas raras de que es una mujer pantera”³³⁷. Por su parte, Valentín apoya el tratamiento de Irena y encarna, por lo tanto, la visión de la sociedad argentina en cuanto a la homosexualidad y la diferencia de expresión de género: “Y ahí está el problema, porque él la excita, y por eso ella se resiste a entregarse al tratamiento”³³⁸. Valentín recurre a una patologización de lo que no le parece normal. Adopta la visión del psicoanalista y de la racionalidad como la hace en otras ocasiones a lo largo de la novela: “Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa”³³⁹. Valentín parece sentir cierta superioridad que le permitiría controlar lo que le rodea: “Yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada”³⁴⁰. Mediante la posición superior de Valentín respecto a Irena y Molina, destaca el carácter patriarcal y autoritario de la sociedad argentina, en la que una minoría –masculina– toma las decisiones para la mayoría. Como el Estado, Valentín intenta clasificar e imponer a los otros una conducta lo que puede ser paradójico para un revolucionario. En efecto, Valentín, que representa las luchas revolucionarias, desvaloriza lo que siente Molina en cuanto a su expresión de género: “Mirá, vos sos hombre como yo, no embromes... No establezcas

³³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³³⁵ En *El beso*, Puig no habla de género, una noción que fue teorizada en los años 70 en Estados Unidos y llegó más tarde a Argentina (*Infra.*, 1.3 “Género y estructuras de poder”, p. 30-36).

³³⁶ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 438.

³³⁷ *El beso*, p. 44.

³³⁸ *Ibid.*, p. 37.

³³⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

distancias”³⁴¹. El rechazo de Valentín recuerda la exclusión de los movimientos de liberación homosexual por los movimientos revolucionarios. Quita la legitimidad de lo que no entiende cómo lo hacen los regímenes dictatoriales: “Si hablas en femenino es que ya se te pasó el dolor”³⁴². Puig expresó en 1997 su visión del patriarcado y su impacto en la sociedad. Para él el patriarcado refuerza la expresión de ciertos roles sociales, lo que apoya la interpretación que hacemos del comportamiento de Valentín:

Desde el momento en que aquel hipotético patriarca creó el concepto del pecado sexual, del sexo como manifestación demoniaca (cuando no neutralizada por ciertos ritos de brujería), se pasó a dar inevitablemente importancia al sexo [...]. Una vez establecida la artificial trascendencia de la vida sexual se volvía importante, significativa, cualquier elección sexual. Y se establecían así los roles sexuales.³⁴³

³⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

³⁴² *Ibid.*, p. 98.

³⁴³ Manuel Puig, *op. cit.*, 1997, p. 2-3.

2.2 Anticonformismo y “buena vida” en *Las malas*

Por las sucesivas dictaduras, las personas que no se asemejaban al modelo tradicional difundido por el gobierno padecían de la exclusión social pero también de la miseria económica, lo que todavía era el caso a finales del siglo XX. La posibilidad de otro género en el sistema binario empezó a perfilarse. Se desarrollaron poco a poco una identidad e historia propias:

[...] a mediados de la década de 1970, la transexualidad ya empieza a estar disponible como un nuevo modo de entender el género independiente tanto de los géneros cis como de las sexualidades maricas.³⁴⁴

Sin embargo, antes de que la identidad travesti se reivindicara en la vida cotidiana, las autoridades solamente la toleraban como espectáculo para divertir en los *cabarets*. La única manera de evitar el encarcelamiento por las mismas leyes que sufrieron los homosexuales era ejercer como artista y presentar una carta justificando la profesión a la policía³⁴⁵:

[...] el término “travesti” nace en la década de los setenta no como una identidad sexual o genérica, sino en referencia a una profesión dentro del arte escénico: travesti era el *performer* varón que hacía un uso articulado de las artes del maquillaje, del vestuario y de las artes dramáticas para impostar un personaje femenino en un número coreográfico que incluía actuación, humor, danza y canto.³⁴⁶

La identidad “marica” definida por Insausti, dio su origen a las identidades actuales y en parte a la identidad travesti:

[...] las identidades travestis y gais contemporáneas surgieron a principios de la década de los 80 a través de una diferenciación gradual entre ellas y respecto de las maricas. Las travestis adoptaron una expresión de género femenina permanente y estable, mientras que los gais optaron por afianzarse en la masculinidad y definirse en relación con su deseo por otros hombres, al tiempo que, para reivindicarse “normales”, repudiaron a las primeras.³⁴⁷

2.2.1 Camila y su percepción del mundo: “la gente de buenas costumbres” y “la buena vida”

Teniendo en cuenta lo que vimos hasta ahora, la imagen que da el Estado de las travestis y su modo de vida con la prostitución llevó a una incompreensión del resto de la sociedad, como se percibe en *Las malas*: “Una travesti es algo muy difícil de explicar, todo el mundo lo dice,

³⁴⁴ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 437.

³⁴⁵ Matías Máximo, *op. cit.* (sin paginación).

³⁴⁶ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 438.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 425.

es muy difícil de explicar a los padres y muy difícil de explicar a los hijos qué es una travesti”³⁴⁸. Resultan imposibles de entender para el resto de la sociedad, una idea que se transmite mediante el empleo de la expresión “todo el mundo” y la repetición de “muy difícil de explicar”. Es interesante observar que, en la cita precedente, la narradora retoma la estructura familiar en su frase (“padres”, “hijos”) –de la que no forman parte las travestis–, pero solo cita a los miembros masculinos. En la novela, como en la sociedad, las travestis están aisladas del resto y su figura se construye en oposición a “todo el mundo”, es decir a la gente de “buenas costumbres”. Numerosas son las locuciones utilizadas en *Las malas* para referirse a este grupo de población: “el mundo de los normales”³⁴⁹; “miserables esclavos de las buenas costumbres”³⁵⁰; “ejemplares de la buena vida argentina”³⁵¹. Son variadas y transmiten la misma idea. En general, se construyen a partir de un adjetivo positivo (“buenas”, “buena”, “normales”) pero en la boca de la narradora adquieren una connotación irónica. Las expresiones utilizadas en la novela pueden recordar las que aparecen en otros libros para aludir al mismo sector de población, Matías Máximo escribe “Damas de las buenas costumbres, muchachos del compañerismo patriarcal, aliadas a la exclusión”³⁵². Además, mediante estas calificaciones, Camila-narradora despersonaliza a la gente designada: siempre son palabras que abarcan a un gran grupo de personas sin precisar características individuales: “el mundo”, “miserables esclavos”, “ejemplares”. Para contrastar con esta caracterización general, Camila da un rostro a cada una de las travestis que formaron parte de su vida en Córdoba describiéndolas y contando sus peripecias.

La oposición entre la “gente de buenas costumbres” y las travestis se centra en el modo de vida que ellas llevan. Para la sociedad, las travestis son las que llevan la “mala vida”. Están consideradas como “las malas”, lo que permite aclarar el título de la novela. El concepto de “mala vida”³⁵³, como lo explica Juan José Sebreli en “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, se vinculaba originalmente con la inmigración desde la perspectiva de las élites. Estos movimientos de población acarrearón una densidad demográfica importante en las ciudades. Al mismo tiempo, se desarrollaron el uso de drogas, el juego, la prostitución y las relaciones homosexuales entre hombres³⁵⁴. Desembocó en una marginalización del sector más

³⁴⁸ *Las malas*, p. 178.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 135.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 152.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 154.

³⁵² Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

³⁵³ Juan José Sebreli, *op. cit.*, p. 285.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 283.

pobre de la población argentina –en oposición con la élite–, que conocieron luego las travestis. Con la popularización de los contraceptivos para las mujeres en Argentina, las personas que no se sentían en adecuación con su género biológico o las artistas de *cabaret* empezaron a tomarlos para hormonarse³⁵⁵. No obstante, con los cambios físicos provocados por estos, les era imposible disimular su diferencia y seguir utilizando la imagen de varón en su vida cotidiana:

Luego de las intervenciones [y de las hormonas], se hace imposible volver a “pasar” por hombre y seguir habitando un intersticio entre los géneros. Las tetas hacen que las travestis se vean obligadas a vivir en sus barrios y comunidades abiertamente, a soportar la discriminación constante y a subsistir de la única actividad que les es reservada: la prostitución.³⁵⁶

Por lo tanto, después del caso de los homosexuales, las autoridades se encontraron frente a otro problema de alteración de la moral tradicional y adaptaron su persecución:

Al mismo tiempo, otra serie de notas reseñaba que las travestis ya no tenían nada que ver con la homosexualidad y que mayoritariamente se dedicaban a la prostitución, reconfigurándolas dentro de la otredad moral y como sujetos privilegiados de la persecución policial.³⁵⁷

La persecución vivida por las travestis fue aún más fuerte que la que conocieron los homosexuales. Además de perturbar el orden moral de la época venían a cuestionar la imagen del patriarcado y de masculinidad dentro de este. Muchas veces, como lo recopiló Matías Máximo en los numerosos testimonios que le sirvieron a redactar *El nunca más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*, las travestis eran detenidas en la calle, solo “por ser travestis”³⁵⁸ sin ninguna otra razón que su expresión de género. Luego se las llevaban a centros de detención donde podían quedarse meses enteros, las torturaban y los policías abusaban sexualmente de ellas. Por otro lado, en la sociedad se empezó a vincular una imagen negativa de ellas, asegurando su exclusión por todos los sectores de la sociedad por razones de inmoralidad: “En los primeros años de la dictadura [de la última dictadura militar (1976-1983)], ‘los’ travestis aparecen en la prensa como un nuevo sujeto, inmoral y monstruoso, que debe ser controlado por los aparatos represivos de Estado”³⁵⁹. La asociación de las travestis con la inmoralidad y la prostitución servía para afirmar el control del gobierno en la población,

³⁵⁵ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

³⁵⁶ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 442.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 439.

³⁵⁸ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

³⁵⁹ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 439.

marginalizando una minoría. De esta manera, se daba forma a un enemigo común y se recordaba el comportamiento que tener para poder vivir dentro de la sociedad y no en sus márgenes.

Al marginalizarlas, frente a los “hombres de bien” intentaron borrar a las travestis de la historia argentina, pero como ellos participaron en su formación:

La Tía Mara era una porción de historia de nuestro país, la pornográfica y feliz historia de este país en que los hombres de bien trabajaron la tierra y los nietos de inmigrantes poblaron la patria, y todos ellos juntos, los gringos, los negros, los indios y los mestizos, todos esos hombres hubieran ardido en la hoguera pública por acostarse con una travesti.³⁶⁰

Más bien, los dirigentes quisieron formar una imagen positiva de la nación alejando todo lo que se oponía a los valores tradicionales, como lo “pornogáfic[o]”. La caracterización que Camila hace de la sociedad es masculina, fueron los “hombres” que participaron en la construcción de “la patria”. Las travestis provocan rechazo y no se incluyen en esta nación multicultural compuesta de “los gringos, los negros, los indios y los mestizos”. Además, las mujeres ni están mencionadas, lo que subraya el carácter patriarcal de la sociedad argentina desde su construcción. A Camila “la gente de buenas costumbres” le inspira rechazo: “portarretratos familiares que me retuercen las tripas”³⁶¹. Opera una inversión de los valores: las travestis se encuentran en el centro de *Las malas*, y “la gente de buenas costumbres” se encuentra en los márgenes de la novela. Los que llevan “la buena vida” provocan recelo como “Las Cuervas”, dos travestis que solo lo son por la noche y que tienen una vida de hombre acomodado por el día. Su condición dominante de hombre y su riqueza representan para las otras travestis una doble razón para desconfiar de ellas: “Desconfiábamos doblemente de ellas por su vida de varones”³⁶². En otras caracterizaciones de la gente que no es travesti, el presente de verdad general empleado por Camila refuerza la expresión de su desconfianza: “Una noche, dos chicos muy bonitos, de esos de los que siempre *hay* que desconfiar porque nadie tan bello *puede* tener un corazón bueno [...]”³⁶³. Además, la inversión de las perspectivas tradicionales se incrementa cuando Camila utiliza el verbo “travestir” para hablar de compañeras suyas que van vestidas de hombres: “Cuando andaba así, travestida de varón, no me sonreía. Cuando era La Tía Mara, me miraba cómplice y llena de amor”³⁶⁴. La construcción es paralela con la utilización de una anáfora (“cuando”) que subraya otra vez la oposición. Camila asocia lo

³⁶⁰ *Las malas*, p. 22.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 177.

³⁶² *Ibid.*, p. 110.

³⁶³ *Ibid.*, p. 156 (el subrayado es nuestro).

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 218.

negativo con el “varón” que para ella tiene un comportamiento cerrado, asimila lo femenino con la alegría y el cariño.

2.2.2 Las travestis y la prostitución: anticonformismo y miseria

En una sociedad tradicional las representaciones sociales femeninas arquetípicas se oponen a las travestis y justifican su exclusión. Recuerda una cita de Manuel Puig de 1997 en la que el autor explica la formación de imágenes respecto al género, sin nombrarlo, respecto al comportamiento admitido en la sociedad patriarcal, y en este caso, autoritaria:

Parece que el gran malentendido empezó hace ya muchos siglos, por obra de un patriarca que habría inventado el concepto de pecado sexual, con el fin, entre otras cosas, de controlar a las mujeres. El concepto de pecado y su posible creación de dos roles diferentes de mujer: el ángel y la prostituta.³⁶⁵

La cita de Puig encuentra un paralelo en las palabras de Camila-personaje cuando designa su profesión como centro de su identidad. Lo hace utilizando el verbo “ser” como si se borrarán todos los otros elementos que la constituyen: “Soy una prostituta que anda por las calles de noche cuando las mujeres de mi edad duermen en sus camas”³⁶⁶. Su distanciamiento con la normalidad se establece mediante la oposición que se construye entre ella, prostituta, y las otras mujeres. El presente de verdad general (“duermen”) refuerza la comparación apoyando la normalidad de estas otras mujeres. La novela de Camila Sosa Villada se inscribe en la perspectiva de la prostitución de las travestis y la miseria vinculada a esta. Como muchas de sus compañeras, Camila viene de “los montes”, del campo y su vida está marcada por la pobreza desde su infancia. Cuando Camila habla de su pueblo de infancia lo hace en general con desprecio. Podemos considerar el ejemplo siguiente: “En ese *maldito* pueblo con ese *maldito río*”³⁶⁷. El desprecio de la narradora es apoyado por el ritmo binario formado por la repetición del adjetivo “maldito”, la construcción de la frase se asemeja a un quiasmo. Cuando era “niño”, como lo dice ella para hablar de su infancia, cuando todavía era “Cristián Omar”³⁶⁸, tenía que trabajar para dar el dinero a su familia y ayudarla: “los turistas miraban al pobre niño maricón

³⁶⁵ Manuel Puig, *op. cit.*, 1997, p. 3.

³⁶⁶ *Las malas*, p. 64.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 32 (el subrayado es nuestro).

³⁶⁸ *Ibid.*

que vendía helados”³⁶⁹. Podemos percibir en el trabajo infantil mencionado en *Las malas*, cierta contradicción del ideal del gobierno dictatorial: una familia tradicional en la que trabaja el hombre que cuida de su mujer y sus hijos. Sin embargo, frente a la miseria que viven los sectores más humildes de la sociedad, los niños también tienen que ir a trabajar, rompiendo ya las esperanzas que les intentaba transmitir el gobierno. Por otro lado, la contradicción reside también en el rechazo de enseñar a los niños la existencia de las travestis consideradas como una desviación de la moralidad; pero estos niños, a los que se les quieren conservar la inocencia, sí que deben ir a trabajar: “Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas [a las travestis] de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano”³⁷⁰.

Camila Sosa Villada va retratando las incoherencias del país. Las travestis, ya por su expresión de género, representan “las sobras de la ciudad”³⁷¹, pero nada está hecho para integrarlas. Al contrario, al tener la prostitución como única posibilidad de supervivencia, estas se encuentran aún más marginalizadas, en un lugar subalterno del que es casi imposible salir una vez que han entrado. La utilización de su cuerpo aparece como el precio que pagar para poder vivir como mujer en la sociedad: “Pero en el fondo de las cosas, en el sótano de esta historia, no hay nada que sea para mí. Apenas mi cuerpo, que vendo para poder vivir como mujer”³⁷². En efecto, Camila “ejerce la prostitución casi como una consecuencia”³⁷³. De este modo, prostituirse aparece como un destino predeterminado, una obligación. Se aparenta a una fatalidad para las travestis que no tienen otra opción para cobrar dinero: “La otra mitad comienza a ser devorada por el destino que le han programado: ser puta”³⁷⁴. Es interesante advertir la insistencia en la idea de destino, la palabra “destino” aparece en varias ocasiones en la novela como en la página 90³⁷⁵. Aunque Camila reconoce que por su condición de travesti está predeterminada a prostituirse, intenta alejarse de una de las únicas posibilidades que le propone la Argentina de finales de los años 90: “Tengo la determinación de no convertirme en prostituta, creo que puedo lograrlo, no terminar como todas”³⁷⁶. Como si siempre lo hubiera sabido Camila, desde su infancia intentó salir de esta sociedad, como si sintiera ya su diferencia: “Los días de lluvia también eran una fiesta en mi infancia [...]. Cuando llovía en verano y podía

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

³⁷² *Ibid.*, p. 216.

³⁷³ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

quedarme en mi casa y no ir a trabajar”³⁷⁷. Los días de lluvia le permitían escapar del trabajo infantil, de los potenciales abusos sexuales de los clientes, de la vergüenza frente a sus compañeros de clase que no necesitaban ir a trabajar para la familia, o de las broncas de su padre si no traía dinero al volver a casa. Su infancia se distancia de la de los otros niños, normalmente tristes cuando llueve al no poder jugar fuera con sus amigos. No obstante, en el caso de Camila, la idea de fatalidad se perfila desde su juventud junto a la de su destino ya previsto, ya que ella habla de “la enfermedad de [su] matrimonio con el mundo”³⁷⁸. En esta cita, la fatalidad se concreta en la metáfora de “la enfermedad”, un estado que no se elige y del que se sufre. Al contrario de Molina, con Camila la patologización no se relaciona con su orientación sexual o expresión de género, sino que reside en su propia existencia. Ella no encuentra una forma para esconder su verdadera esencia, su verdadera interioridad que la llevó a la prostitución. Sin embargo, aunque intentó “no terminar como todas”³⁷⁹, fatalmente acaba prostituyéndose cuando llega a Córdoba para estudiar.

A continuación, vamos a examinar de qué manera Camila califica la vida travesti, un modo de vida anticonformista en la Argentina de finales del siglo XX. Una cita parece resumir la perspectiva de Camila en la vida travesti: “Hablé, durante la noche entera les hablé, de la muerte de mi amiga, del hambre, de la amargura de la vida travesti, los manoseé sin pudor, les di todo el dinero que tenía y me fui”³⁸⁰. Esta frase se refiere a uno de sus arrestos por policías. La desesperación frente a su situación se manifiesta en la repetición del verbo “hablé”, la dejan hablar, en oposición con las otras veces en las que la agreden. Asimismo, la yuxtaposición de segmentos cortos crea una enumeración de sus sufrimientos: “de la muerte de mi amiga, del hambre, de la amargura de la vida travesti”³⁸¹. Estos sufrimientos forman un ritmo ternario que confieren aún más fatalidad a la enunciación. La enumeración se termina por la reproducción del maltrato que sufre de la sociedad. En efecto, ella misma los “manose[a] sin pudor”³⁸² antes de que ellos lo hagan y les da su dinero antes de que se lo arrebaten: “les di todo el dinero que tenía”³⁸³. Frente a la enumeración de las miserias travestis, parece que los policías la dejan irse. Camila no explica su reacción, solo se “fu[e]”. Por otro lado, la pasividad de los policías apoya la soledad de la vida travesti: “una noche en la que yo me había ido a llorar en soledad, como

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 170.

³⁸¹ *Loc. cit.*

³⁸² *Loc. cit.*

³⁸³ *Loc. cit.*

solía llorar por entonces”³⁸⁴. La transparencia se junta a la soledad en la caracterización de las travestis. Camila ilustra los efectos del sufrimiento permanente en su vida. Si las travestis no quieren sufrir más tienen que adaptarse al mundo, ser transparentes: “La velocidad era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes”³⁸⁵. La vida de noche, que está asociada a la prostitución, también es una solución para permitirles ser más discretas: “No nos gusta salir de día porque no estamos acostumbradas, porque es imposible acostumbrarse al corsé de sus estatutos”³⁸⁶. La realidad de la vida a oscuras también se verifica con la palabra “noche” que está en la décima posición de la lista de ocurrencias de las palabras más empleadas en *Las malas*³⁸⁷. Como las travestis no pueden adaptarse al resto de la sociedad si salen de día, su forma de adaptación es quedarse entre ellas, lejos de los “miserables esclavos de las buenas costumbres”³⁸⁸. Las referencias a las costumbres son numerosas y designan a la gente integrada en la sociedad: “acostumbrados”³⁸⁹, “acostumbrarse”³⁹⁰, “buenas costumbres”³⁹¹. La vida de noche de las travestis refuerza su diferencia con los “hombres de bien” y su exclusión. Esta oposición entre los dos mundos se evidencia desde las primeras líneas de la novela: “El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un parque de diversiones. *Por las noches se torna salvaje*”³⁹². Las travestis solo pueden ocupar el espacio exterior por la noche cuando la gente “normal” duerme. La oposición se expresa tipográficamente con el punto y la frase corta que empieza abruptamente por “Por”.

Por lo tanto, la vida travesti aparece marcada por el sufrimiento y la tristeza provocados por el aislamiento del resto de la sociedad, que además de marginalizarlas, las maltrata. No recibieron amor de la sociedad, lo que supuso para ellas una incapacidad de dar amor, como lo destaca Camila: “No entendía qué clase de amor era, solo sabía que no era capaz de darlo. Es decir que no merecía recibirlo tampoco. El niño tenía razón: el amor no iba a venir, porque sabía que yo no podría responder con bondad”³⁹³. Por el tratamiento que recibieron fueron totalmente apartadas de las partes visibles de la sociedad, de los modelos familiares teniendo un lugar destacado en la miseria. En el universo de prostitución y miseria que es suyo destacan el alcohol y la droga. Estos dos elementos se manifiestan desde las primeras páginas de la

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 122.

³⁸⁷ Anexo 2. “Estadísticas *Las malas*”, p. 7-13 de la sección Anexos.

³⁸⁸ *Las malas*, p. 152.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 152.

³⁹² *Ibid.*, p. 17 (el subrayado el nuestro).

³⁹³ *Ibid.*, p. 212.

novela, participando en el establecimiento del ambiente de la novela: “whisky”³⁹⁴, “cocaína”³⁹⁵. Muchas veces, el aliento de las travestis está “impregnado de marihuana, alcohol, y tabaco”³⁹⁶, puede testimoniar de una búsqueda de escapatoria. Además de las drogas, otra tragedia marca la vida de las travestis: la recurrencia de las muertes por sida, llamado “el bicho”³⁹⁷. La muerte es omnipresente en la novela, por el sida o por las violencias que viven, las travestis están “cansadas de la muerte”³⁹⁸. Viven con esta, en los márgenes de la sociedad. Están conducidas hacia el peligro por su diferencia de género, situándose en la frontera entre la vida y la muerte:

A duras penas sé vivir al día y siempre en riesgo. No sé todavía que la muerte ha estado siempre a mi lado desde que nací, que lleva mi nombre tatuado en su frente, que me da la mano por las noches, que se sienta conmigo a la mesa y respira mi compás.³⁹⁹

La muerte está calificada como un peso, como una extensión del propio cuerpo, que “respira” con el mismo ritmo que ella. Otra vez, la narradora utiliza la enumeración para describir sus vivencias. Por consiguiente, la muerte se presenta como condena de la diferencia. Es cuando Camila se da cuenta de la funesta realidad con la muerte de muchas de sus compañeras que su vida se amarga: “El aliento para resistir, pienso. Porque atrás de la debilidad está la muerte”⁴⁰⁰. Si las travestis dejan de luchar por su existencia morirán y dejarán de existir.

A pesar del ambiente de miseria y fatalismo, se inserta en la novela un rayo de esperanza, las tonalidades narrativas se alternan, como lo ilustra la cita siguiente: “La música de nuestros tacos subiendo las escaleras del hospital, el tintineo de nuestra *bijouterie* por los pasillos parecía capaz, por un momento, de rehabilitar el mundo”⁴⁰¹. La alegría del “tintineo” y de la “música” se opone al contexto del hospital, de las heridas o enfermas del sida y parece posibilitar durante un momento su inserción en la sociedad. La expresión “rehabilitar el mundo” es interesante, según los valores tradicionales las travestis son las que no están adaptadas a la sociedad. Sin embargo, desde el punto de vista de Camila, es el mundo el que no está habilitado para acogerlas. Esta idea inserta cierta resiliencia de las travestis frente a la marginalización.

Las tonalidades enunciadas confieren a la novela una dinámica, traduciendo el movimiento de la vida travesti. Esto se refuerza con la constante entrada y salida de personajes

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 154.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 170.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 168.

en la novela. El relato de la propia experiencia de Camila-personaje como travesti y prostituta se mezcla a las de las otras travestis. Camila parece ofrecer un retrato realista, sin idealizaciones. Cuenta la vida trágica de las otras travestis, muchos de estos relatos terminan con la muerte: “La internación de la crota Silvia había sido providencial, cuando un infarto casi se la lleva en brazos al otro barrio”⁴⁰². En las caracterizaciones de las travestis destacan las palabras negativas, como en este caso “crota”. Según el *Diccionario de los americanismos*, designa a una “Persona descuidada en su vestimenta y en su aspecto exterior”⁴⁰³ o a una “Persona sin domicilio fijo y sin recursos, que vive de trabajos ocasionales o de la caridad”⁴⁰⁴. En los dos casos, la definición se adapta a la representación que Camila hace de Silvia y parece reflejar la visión que el mundo exterior tiene de ellas. No obstante, en las descripciones miserables de sus compañeras, se intercala la de Angie: “Lo primero que le oí decir a Angie fue: ‘Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta’. Para toda enfermedad lanzaba ese antídoto, y así vivía”⁴⁰⁵. Angie encarna la dulzura y la ligereza. Su alegría contrasta con el ambiente más pesado del resto de la novela e inserta otra vez una huella de esperanza. Angie y lo que está relacionado con ella, como su novio, aparecen como un caso único entre las travestis que provocan la admiración:

Supongo que había nacido así. Como una flor en medio del desierto. “Pero no, mi vida, no llores por este tipo que no te da nada. Ser travesti es una fiesta, disfrútalo”. Y aplicaba su filosofía al pie de la letra. Siempre reía, siempre era generosa, siempre llevaba caramelos en los bolsillos. [...] Su chongo era el hombre más guapo que habían visto nuestros ojos. [...] Yo noté al instante que estaban verdaderamente enamorados el uno del otro. Y que Angie era una fiesta literalmente: por hermosa, por feliz, por imprevisible. Era una cosita imposible de no adorar. En el Parque había una reina. Y era ella.⁴⁰⁶

La personalidad alegre de Angie aparece traducida en la metáfora de la “flor en medio del desierto”. El “desierto” representaría el sitio miserable reservado a las travestis en la sociedad. La descripción es meliorativa. El término “fiesta” aparece como central en la caracterización de Angie, se repite como referencia a las palabras de la chica. Con la repetición, el ritmo ternario es otra técnica utilizada para resaltar el carácter de Angie: “Siempre reía, siempre era generosa, siempre llevaba caramelos en los bolsillos”, “por hermosa, por feliz, por imprevisible”. Además de la anáfora (“siempre”, “por”), da una impresión de equilibrio y de

⁴⁰² *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰³ *Diccionario de americanismos*, “Croto, -a” [en línea], consultado el 18/04/2024, disponible en <https://www.asale.org/damer/croto>

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Las malas*, p. 154.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 154-155 (el subrayado es nuestro).

perfección. El lenguaje se hace poético con las asonancias en las vocales acentuadas y se opone a un habla más crudo que suele emplear Camila en la novela. El afecto de la narradora se revela en la caracterización de “reina”. Por otro lado, expone la posibilidad de amar y ser amada para las travestis. Al recibir únicamente rechazo y violencia por la sociedad, Camila veía el amor como algo imposible para ellas e incompatible con el ejercicio de la prostitución: “Cuando le preguntábamos cómo hacía para que su chongo se tomara a bien su profesión, Angie respondía que ella se acostaba con otros hombres tal como él construía casas para otras familias”⁴⁰⁷. En su respuesta, Angie compara la profesión de albañil de su novio con la prostitución. Participa así en una normalización de la prostitución y entonces, de la existencia travesti. Sin embargo, la descripción de Angie se para de repente. No hay transición, la narradora cambia de párrafo y anuncia: “Angie murió de sida”⁴⁰⁸. Aunque Angie era diferente y alegre, introducía esperanza en la vida de todas, muere como las demás. La noticia impacta al lector mediante la mezcla de tonalidades dulces, amargas y violentas que contribuyen a la denuncia de la realidad vivida por las travestis.

Después de una pausa de dulzura en la narración con Angie, Camila vuelve a una narración en mayoría cínica tras la muerte de otra compañera. Como con los abusos de los policías que parecía prever, parece que Camila al estar acostumbrada al maltrato de la sociedad, busca el dolor antes de que se lo inflijan. Como si fuera la repetición de un esquema impuesto: “Todo es espejo: busco la violencia, la provocho, estoy sumergida en ella como un baño bautismal”⁴⁰⁹. No obstante, la apropiación de la violencia de la que sufre puede convertirse en una forma de tener control en su propia existencia. En efecto, aunque la prostitución parece una vía obligada para las travestis, también les permite reapropiarse de su vida frente a la sociedad que no tolera su diferencia: “Sin saber muy bien qué hacer con mi sexualidad, desorientada completamente y sin poder hablar con nadie, experimentaba por las mías, ponía mi cuerpo sobre la mesa de disección para explorarlo palmo a palmo”⁴¹⁰. El cuerpo se asimila a un “objeto”⁴¹¹ que descubrir y conocer. Por consiguiente, la reapropiación de su vida pasa por la del cuerpo, aspecto central de *Las malas*. Su importancia se evidencia con la posición del término “cuerpo” en la lista de ocurrencias de las palabras: ocupa la posición decimotercera⁴¹².

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 132 y 139.

⁴¹² Anexo 2. “Estadísticas *Las malas*”, p. 7-13 de la sección Anexos.

La predominancia de la miseria y de la exclusión en la vida travesti provoca rabia en ellas y les anima a luchar para vivir: “Así era la rabia que habían inoculado en cada una de nosotras. Tomar la ciudad por asalto: ese era nuestro anhelo. Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo”⁴¹³. La ira se dirige hacia los que las excluyen, los que están influenciados por la visión tradicional transmitida por el Estado y permite formar parte del “mundo legítimo”.

2.2.3 La reacción de la sociedad frente a las travestis: violencia y exclusión

En *Las malas*, la marginalización de las travestis por “la gente de buenas costumbres” se representa mediante la violencia y los insultos que les dirigen:

A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todos: putos. Somos los manija, los sobrabultos, los chupavergas, los bombacha con olor a huevo, los travesaños, los trabucos, los calefones, los Osvaldo cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos.⁴¹⁴

Camila resume la visión que tiene la sociedad de las travestis a través de una enumeración de términos peyorativos. Estos insultos son términos coloquiales de argot, no tienen definición en los diccionarios con su sentido peyorativo. Varias de estos son palabras compuestas como “chupavergas” (del verbo “chupar” y del sustantivo “verga”) o “sobrabultos” (del verbo “sobrar” y del sustantivo “bulto”). Pueden ser también términos que tienen otro significado y que están utilizados como insultos, como “bombacha”, que en su acepción más común significa “Prenda interior femenina que cubre desde la cintura hasta el arranque de las piernas, con aberturas para el paso de estas”⁴¹⁵. En cualquier caso, la narradora propone una lista no exhaustiva de los insultos que reciben las travestis. Esta testimonia de su exclusión por estar consideradas como “enferm[a]s”. Podemos notar que todos los insultos son masculinos. Este elemento da cuenta de la intolerancia a nivel de las expresiones de género diferentes y de

⁴¹³ *Las malas*, p. 127.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁵ *Diccionario de americanismos*, “Bombacha” [en línea], consultado el 19/03/2024, disponible en <https://www.asale.org/damer/bombacha>

una “homophobic culturelle”⁴¹⁶, expresión que utiliza Lionel Souquet diciendo que puede estar aplicada por regímenes dictatoriales. Retrata la violencia verbal omnipresente que sufren: “Todo el día insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto”⁴¹⁷.

El tratamiento de las travestis representado en la novela aparece como un eco de la realidad. No hay que olvidar que, si la novela fue escrita a finales del siglo XX, solo fue publicada por Camila Sosa Villada en 2019. La publicación tardía fue en parte una consecuencia del borramiento del blog *La novia de Sandro* cuando para la autora “comenzó [su] carrera como actriz e intu[yó] la posibilidad de que la gente conociera [su] pasado, que supieran que había sido prostituta”⁴¹⁸. Sin embargo, también puede encontrar razones en la situación de las travestis después de las dictaduras en Argentina. En efecto, aunque la última dictadura del país haya terminado oficialmente en 1983 y llegó “la primavera democrática”⁴¹⁹ con la promulgación de nuevas leyes, la exclusión de las travestis siguió existiendo en los años 90. Como lo explica Matías Máximo: “En septiembre de 1984 la CONADEP presentó el informe de las denuncias y de sus inspecciones a los centros clandestinos”⁴²⁰. El informe publicado, titulado el *Nunca Más* presentaba una lista de los crímenes ocurridos durante las dictaduras militares. Sin embargo, en este informe no figuraron las acciones homófobas de la dictadura o de violencia de género:

Algo llamativo del informe es que en todos los casos relevados no aparecían ni una sola vez las palabras “travesti”, “homosexual”, “manfloro”, “puto”, “gay”, “lesbiana”, “tortillera”, “invertido” o cualquiera de los sinónimos que se usaban por entonces.⁴²¹

Después de décadas bajo la influencia de un gobierno autoritario y patriarcal, los valores tradicionales instalados en la sociedad que condicionaban la “aceptación social”⁴²² no podían desvanecerse de inmediato. Además de la ausencia del censo de las violencias, unos ministros siguieron afirmando los valores morales de la dictadura en el propio gobierno, como el ministro del interior Antonio Tróccoli:

⁴¹⁶ Lionel Souquet, « Homos, folles, trav, trans et ‘barbarie destructrice’ chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Babel* [en línea], N° 37, 2018 (consultado el 06/03/2024), p. 124, disponible en <http://journals.openedition.org/babel/5139>

⁴¹⁷ *Las malas*, p. 34.

⁴¹⁸ Camila Sosa Villada, *El viaje inútil. Trans/escritura*, Córdoba/ Segovia: Ediciones DocumentA/Escénicas/ La uña RoTa, 2021 [2018], p. 95.

⁴¹⁹ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 440.

⁴²⁰ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 446.

Su idea de la democracia estaba asociada al orden moral y fomentaba las razias a la comunidad lgbt+, dando el visto bueno para la aplicación de los edictos 2F y 2H (escándalo público: incitación al acto carnal y vestir prendas contrarias al género).⁴²³

Los edictos que participaron en la legitimación de la represión sexual durante las dictaduras todavía encontraban apoyos y justificaciones en la propia democracia. Por consiguiente, después de la dictadura, las travestis siguieron reprimidas por la policía y por las “brigadas de moralidad”, creadas durante los años 70⁴²⁴.

En *Las malas*, lo primero que salta a la vista del lector es la omnipresencia de la violencia que siguieron padeciendo las travestis en Argentina. El testimonio es realista, la brutalidad está fuertemente arraigada en su entorno: “[...] va a clamar la sociedad, siempre dispuesta al linchamiento”⁴²⁵. El adverbio “siempre” insiste en la profundidad y la permanencia de la violencia. Por otro lado, el uso de hipérbolos permite al lector darse cuenta del alcance de la violencia en la existencia de las travestis: “Aquella fue la era de las flores en nuestro clan, a pesar de la condena a muerte de la que éramos víctima”⁴²⁶. En este ejemplo, la hipérbole reside en el empleo de la expresión “condena a muerte”. Esta es simbólica y ocurre por todo lo que les inflige la sociedad. No obstante, por las condiciones de vida que llevan muchas de las travestis hacia la muerte, la hipérbole casi no es una: “La noticia me llega a través de las palomas mensajeras que se cruzan en la noche: Natalí ha muerto”⁴²⁷. Se suceden las descripciones de las compañeras de Camila, pero casi todas mueren. Las autoridades no las matan directamente. Sin embargo, les quitan toda esperanza llevándolas a una muerte interior antes de hundirlas en la pobreza y conducir las a una muerte real, a una “condena a muerte” efectiva. Esta ocurre por el sida, por el trato que les reservan los clientes pegándolas, o por los “suicidio[s]”⁴²⁸:

Las travestis se ahorcan, las travestis se abren las venas. Las travestis padecen más allá de la muerte las miradas de los curiosos, los interrogatorios de la policía, los murmullos de los vecinos, sobre la sangre aún tibia y cremosa que unta la cama.⁴²⁹

Camila Sosa Villada no utiliza eufemismos para dar cuenta de esta realidad. Emplea un vocabulario violento y visual en sus descripciones como “la sangre aún tibia y cremosa que unta la cama”⁴³⁰. El lector se encuentra hundido, junto a las travestis, en la violencia que

⁴²³ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Las malas*, p. 24.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴³⁰ *Loc. cit.*

impregna su vida. Además de una violencia institucionalizada, la violencia es también sexual. Como la muerte, forma parte de la vida de las travestis desde su infancia y las acompañará luego en la prostitución: “aquel muchachote que un día me invitó a meterme en su carpa y me mostró su pito enorme [...] y él me invitó a acariciarlo pero con cuidado porque mordía”⁴³¹. La escena de la cita precedente proviene de los recuerdos de infancia de Camila. Además de mostrar que policías la violaron⁴³², su sátira de la sociedad argentina sigue al mostrar que la supuesta “gente de bien” no duda en abusar de niños. Otras veces, la “gente de buenas costumbres”, la que está integrada por la sociedad, roba lo poco que tienen a las travestis o casi las mata. Esta gente comete actos supuestamente menos morales que los de las propias travestis que nunca matarían a una compañera. En la novela, ellas solo cometen actos violentos para salvarse (aunque muchas veces Camila los evita e intenta salir de los apuros con su astucia):

Dos clientes me robaron con la vieja jugada de hacerse pasar por necesitados de sexo. Me habían asfixiado hasta desmayarme, hicieron lo que querían mi cuerpo medio muerto y después me robaron todo lo que les pareció de valor, las chucherías que podía acumular una mujer como yo.⁴³³

El “mundo de los normales” acumula los actos inmorales y violentos para con las travestis. A la violencia verbal se suma la física. Los castigos de los padres con los hijos para orientarlos hacia las “buenas” decisiones, se convierten en una violencia física aún más fuerte en la edad adulta. Recuerda que la sociedad empezó a castigar su diferencia desde la infancia mediante los aparatos de los que disponía, como la familia:

El desprecio con que nos miraban. La manera en que nos insultaban. Los piedrazos. Las persecuciones. El policía que había orinado en la cara a María la Muda a punta de pistola, diciéndole que si no podía decir bien su nombre le iba a vaciar todo el cargador en la cabeza, a ella y a todas las que estábamos de testigos. Cada uno de los golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos, para llevarnos de regreso al mundo de los normales, los correctos, los que forman familias y tienen hijos y aman a Dios y cuidan su trabajo y hacen rico al patrón y envejecen al lado de sus esposas. La furia contra el silencio y la complicidad de nuestras madres en el desprecio sistemático de nuestra existencia. Ni El Brillo de los Ojos podía sustraernos de esa rabia que seguiría arrastrando sus cadenas en nuestro interior cuando ya se nos hubiera extinguido la vida.⁴³⁴

⁴³¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴³² *Infra.*, 1.2 “*Las malas*, una novela de la democracia”, p. 25.

⁴³³ *Las malas*, p. 222.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 161.

Los castigos físicos recibidos por los padres se expresan en la expresión: “Cada uno de los golpes que se sumaban a los que nos habían propinado nuestros padres para revertirnos”⁴³⁵. La enumeración subraya la injusticia que empapa la existencia travesti: un policía orinando en la cara de una muda, que no puede defenderse. Las brutalidades son cometidas en general en la novela por hombres, como metáfora de la figura patriarcal. La sociedad fomenta la rabia, lo que resalta con los segmentos cortos al principio de la cita. Una pregunta se plantea en la mente del lector: ¿por qué a las travestis les apetecería formar parte del mundo “de los correctos” si estos están dispuestos a matarlas para que prevalezca su forma de ver? Incluso la alegría provocada por el encuentro de un niño, “El Brillo de los Ojos”, no permite a las travestis desprenderse de la fatalidad de su destino, hacia el que se dirigen ineluctablemente por la violencia que sufren.

En definitiva, la publicación tardía de *Las malas* se puede explicar en parte por la violencia todavía vivida por las travestis a finales del siglo XX. Las primeras organizaciones travestis se formaron en los años 90⁴³⁶. La visibilidad de personalidades trans solo ocurrió a partir de los años 2000⁴³⁷ con un aumento de publicaciones. El plazo entre los finales de la dictadura y el reconocimiento de la existencia trans y travestis se explica por el temor hacia las instituciones que permaneció: “¿Cómo se iban a acercar a denunciar si la misma policía que las violó y denigró continuaba en funciones?”⁴³⁸. Además, como en los otros casos de violencias ejecutadas por los aparatos del gobierno durante la dictadura, se borraron las pruebas, Matías Máximo lo expone tras sus investigaciones:

Estos materiales [de la DIPPBA, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires] comenzaron a desclasificarse a mediados de 2003 y, como pasa con otros documentos que estuvieron en manos de las fuerzas de seguridad, sería arriesgado afirmar que se encuentran completos, ya sea por desidia o por manipulación para borrar sus lógicas. Esta hipótesis encuentra sustento en el plan de la última dictadura, que consistió en borrar las pruebas de sus crímenes.⁴³⁹

Por la reciente exposición de las violencias sufridas por las LGTB+ durante las dictaduras, es importante seguir luchando y seguir testimoniando, como lo demostró Camila con la publicación de su novela en 2019. Hoy en día, el objetivo de las organizaciones es la

⁴³⁵ *Loc. cit.*

⁴³⁶ Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 447.

⁴³⁷ Pablo Farneda, “Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio?”, In: Laura Antonella Arnés, Lucía de Leone, María José Punte, *En la intemperie. Historia feminista de la literatura argentina*, Villa María: Eduvim, 2020, p. 427.

⁴³⁸ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

⁴³⁹ *Ibid.*

“reparación histórica”⁴⁴⁰, como para los otros crímenes hacia la humanidad cometidos durante las dictaduras: “Lo que sigue, el actual reclamo de las organizaciones, es llegar a una ley que comprenda la persecución sistemática más allá del periodo de la dictadura, ya que en muchas provincias los códigos contravencionales siguieron hasta hace pocos años”⁴⁴¹. Las “primeras pensiones que reconocen el terrorismo sexogenérico” solo fueron aprobadas en 2022. Recientemente, se multiplican las acciones como los vídeos de testimonio de personas travestis publicados en el marco de *Nuestras memorias*⁴⁴² en 2023. También destaca la publicación de revistas que tratan del tema, como el número “Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España” de la revista *Kamchatka* en 2023. Es importante también citar el libro de Matías Máximo, *El nunca más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*, publicado en 2023. En este propone un panorama completo de la existencia trans y LGTB+ en Argentina desde las dictaduras hasta hoy en día⁴⁴³: en el prólogo María Dillón lo describe como “un acto de justicia personal y colectivo”⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ *Archivo Trans*, *op. cit.*

⁴⁴¹ Matías Máximo, *op. cit.*, (sin paginación).

⁴⁴² “*Nuestras Memorias* es una serie de 4 piezas audiovisuales que pertenecen al proyecto Cortos testimoniales AMT Neuquén, becado por el programa Gestionar Futuro II, del Ministerio de Cultura Argentina” (*Archivo Trans*, “*Nuestras memorias* - Katiana Villagra - AMT NEÚQUEN”, Youtube [en línea], publicado el 29/08/2023 (consultado el 08/05/2024), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KoP6xhUycF4>).

⁴⁴³ Matías Máximo, *op. cit.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

3 Entre realidad, ficcionalización y realismo mágico: inversión del sistema de valores

El estudio que llevamos hasta ahora de *El beso* y *Las malas*, nos permitió ver que la caracterización de Molina y Camila dan cuenta de la consideración de la sociedad en su época. En efecto, en *El beso*, Molina, homosexual cuya expresión de género fluye entre lo femenino y lo masculino, permite testimoniar de la patologización sufrida por los homosexuales en la Argentina de los años 70-80. La insistencia en “lo raro” subraya su diferencia de género, que él mismo rechaza. Como expresión de su feminidad, Molina se conforma con sus *alter egos* femeninos en las películas que va contando. Por otro lado, Camila Sosa Villada retrata la condición de las travestis en Argentina a finales del siglo XX. El lector asiste a la vida de Camila como prostituta travesti. Aunque las dictaduras han acabado y la democracia empieza a instalarse, las travestis siguen sufriendo el maltrato de la sociedad. Se expone la violencia institucionalizada, cometida por todos los sectores de la sociedad, que lleva a las travestis hacia la miseria, y a menudo hasta la muerte.

En la siguiente parte de este trabajo, vamos a centrarnos en la relación entre realidad y ficción en *El beso* y *Las malas*. Vimos que las dos novelas se anclaban en su contexto de escritura. Por lo tanto, vamos a estudiar cómo la ficcionalización opera en las novelas, mediante, por ejemplo, la modificación de aspectos autobiográficos o la inserción de elementos del realismo mágico. Asimismo, nos interesaremos en el modelo de sociedad diferente que proponen las novelas y la perspectiva que ofrece el final de cada diégesis. Podemos decir que los autores se inscriben en la misma línea. Tienen un proyecto común: visibilizar la diferencia –sobre todo de género–, mostrar la humanidad de los personajes y hacer que el lector las entienda. Por todo lo que mostramos, los personajes marginalizados en las dos novelas se distancian de la sociedad patriarcal. Sin embargo, los autores utilizan sus referentes y los adaptan a otra realidad: la de ficción.

3.1 Autoficcionalización e intertextualidad en *Las malas*

3.1.1 Los aspectos autobiográficos: similitudes con la vida de la autora

En la primera parte de este trabajo, demostramos que *El beso* de Manuel Puig se inscribe en el periodo de las dictaduras militares. Fue publicada en 1976, es decir entre el segundo peronismo y el gobierno de Videla, y fue prohibida por la censura⁴⁴⁵. Los pocos referentes temporales confieren a la novela un aspecto atemporal y universal. Por consiguiente, Camila Sosa Villada y Puig no utilizaron las mismas herramientas para llevar a cabo su proyecto. El anclaje temporal de *Las malas* es más explícito, como se nota en entrevistas en las que la autora habla de las travestis en primera persona del singular: “Pelemos por nuestra libertad”⁴⁴⁶. Notamos que las experiencias de violencias relatadas en *Las malas* fueron vividas personalmente por la autora. Por consiguiente, nos damos cuenta de la similitud entre la diégesis y la experiencia de la propia Camila Sosa Villada. En *El viaje inútil*, donde propone una reflexión acerca de su escritura, la autora dice: “Escribo a partir de mí y para mí”⁴⁴⁷. Podemos considerar entonces, la presencia de aspectos autobiográficos en *Las malas* y acercarla a la crónica, como lo señala Ximena Venturini⁴⁴⁸. Consideramos la crónica como una “forma de narrar (por su narratividad) los hechos, de registrar y de dar cuenta de la realidad”⁴⁴⁹.

En un primer tiempo, vamos a interesarnos en los aspectos teóricos de la autobiografía. El investigador que permitió establecer las bases teóricas de la autobiografía es Philippe Lejeune y propuso una definición sencilla en *Le pacte autobiographique*: una autobiografía sería: el “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”⁴⁵⁰. Para permitir la identificación de un relato como autobiográfico, Lejeune presencia varios elementos que reagrupa en una lista⁴⁵¹: 1- Tiene que ser un relato en prosa; 2-

⁴⁴⁵ *Infra.*, 1.1 “*El beso de la mujer araña*, una novela de la dictadura militar”, p. 8-19.

⁴⁴⁶ CNN en Español, *op. cit.*

⁴⁴⁷ Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021, p. 43.

⁴⁴⁸ Ximena Venturini, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁴⁹ Virginia Rioseco Perry, “La crónica: la narración del espacio y el tiempo”, *Andamios* [en línea], Vol. 5, N°9, 2008 (consultado el 04/05/2024), p. 26, disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632008000200002

⁴⁵⁰ “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando hace hincapié en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad” [nuestra traducción], (Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 14).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 23-24.

El tema tratado es el de la vida personal, individual; 3- La identidad del narrador, del personaje y del autor es la misma; 4- El relato tiene que estar escrito desde una posición retrospectiva.

Vamos a intentar verificar estos parámetros en *Las malas* para observar en qué medida puede ser reconocido como un relato autobiográfico:

1- Como podemos leerlo desde las primeras páginas de la novela *Las malas*, es efectivamente un relato en prosa.

2- En cuanto al tema de *Las malas*, podemos decir que trata de la vida personal. En efecto, Camila habla de sus experiencias, de su infancia. Podemos tomar el ejemplo del relato de la infancia con sus padres, que además Camila Sosa Villada retoma en *El viaje inútil*⁴⁵². Por su coherencia, la semejanza entre los dos libros puede sugerir la veracidad de los elementos que cuenta la autora. En los dos, por ejemplo, Camila cuenta que su padre las dejó solas un tiempo, a ella y su madre, y vivieron en “el garaje de la casa de [su] abuela”⁴⁵³. Luego su padre volvió y se fueron a vivir juntos en una casa en el monte, rodeada por animales salvajes. En *Las malas* dice que “Alrededor [de la casa] está el monte y los vecinos nos aleccionan pronto sobre los peligros que acechan. Hay zorros, gatos monteses, víboras, arañas, hay una fauna entera dispuesta a devorarnos si nos distraemos”⁴⁵⁴; en *El viaje inútil*: “Mi papá ponía trampas a los gatos del monte y los zorros que nos mataban las gallinas, y aún así dormíamos cada noche con miedo de ser comidas por el mundo salvaje que nos rodeaba”⁴⁵⁵. Hace referencia a los mismos animales en los dos casos (“gatos del monte”, “zorros”). Camila Sosa Villada parece respetar en un primer tiempo el “pacte référentiel”⁴⁵⁶ necesario en la autobiografía y que consiste en presentar una “image du réel”⁴⁵⁷, con un objetivo de “ressemblance au vrai”⁴⁵⁸.

3- Como *Las malas* presenta los acontecimientos de la vida de la autora mediante la narradora, podemos afirmar que la tercera condición está respetada: la identidad de la narradora, del personaje y de la autora es la misma. En efecto, Camila, la protagonista/ narradora de *Las malas*, lleva el mismo nombre que la autora y es entonces un reflejo de ella, es un “personnage auctorial”⁴⁵⁹. Philippe Lejeune explica que, a menudo, se explicita el “pacte

⁴⁵² Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021.

⁴⁵³ *Las malas*, p. 99.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵⁵ Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021, p. 16.

⁴⁵⁶ “Pacto referencial” [nuestra traducción], (Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 36).

⁴⁵⁷ “imagen de lo real” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 36).

⁴⁵⁸ “semejanza con lo verdadero” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 36).

⁴⁵⁹ “personaje auctorial” [nuestra traducción], (Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat en Sciences du Langage (Linguistique), sous la direction de Gérard Genette, París, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989 (consultado el 22/02/2024), 595 p, disponible en <https://theses.hal.science/tel-00006609/document>

autobiographique”⁴⁶⁰ en el prólogo de las novelas. Sin embargo, en *Las malas* no existe un prólogo de la autora que condicione la lectura y establezca su unión con el personaje. Si el lector conoce a la autora antes de empezar la lectura de *Las malas*, sabe que ella fue travesti, como lo reconoce en otros de sus escritos: “Soy una niña travesti perversa y atribulada”⁴⁶¹. En *Las malas*, Camila-narradora cuenta su experiencia como travesti en primera persona del singular, otra característica de los relatos autobiográficos⁴⁶². Por consiguiente, la narración es en mayoría autodiegética. Una narración se considera autodiegética cuando “le lecteur estime que le narrateur raconte essentiellement sa propre histoire”⁴⁶³, es una categoría de la narración homodiegética. Por otro lado, la cuestión de la identidad, mediante el uso del nombre “Camila” es importante en esta novela. En efecto, la autora afirma su identidad a través de su nombre, una identidad que no era la misma durante su infancia puesto que tuvo que cambiar para vivir plenamente tal como era. El empleo del propio nombre de la autora es aún más simbólico al permitir testimoniar de sus vivencias.

4- Por último, tenemos que verificar la posición retrospectiva. Es decir, una persona suele escribir un relato autobiográfico adoptando cierta distancia con respecto al momento de los acontecimientos citados. Por lo tanto, en este caso las modalidades de escritura nos interesan. En otras palabras: ¿cuál fue el proceso de escritura y de publicación? Originalmente, el texto presentado en *Las malas* estaba publicado en un blog en el momento en el que pasaban los acontecimientos. Camila Sosa Villada lo escribía cuando estudiaba en Córdoba y se prostituía para tener dinero. Como lo explica Juan Forn en el prólogo del libro y Camila en *El viaje inútil*, el blog se titulaba *La Novia de Sandro*⁴⁶⁴. La autora lo borró cuando dejó la prostitución: “Pero cuando comenzó mi carrera como actriz e intuí la posibilidad de que la gente conociera mi pasado, que supieran que había sido prostituta, decidí borrarlo todo”⁴⁶⁵. La noción de retrospectión es interesante en el caso de *Las malas*: un fan guardó una copia del blog antes de que Camila Sosa Villada lo borrara, lo que permitió a la autora publicar una versión de sus textos más tarde. Por consiguiente, podemos suponer que la autora volvió a trabajar los textos con una distancia retrospectiva antes de publicarlos.

⁴⁶⁰ “pacto autobiográfico” [nuestra traducción], (Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 360).

⁴⁶¹ Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021, p. 28.

⁴⁶² Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p.18.

⁴⁶³ “el lector supone que el narrador cuenta esencialmente su propia historia” [nuestra traducción], (Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 158).

⁴⁶⁴ Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021, p. 82.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

3.1.2 Las rupturas en la autobiografía: la autoficcionalización

Es interesante notar que la novela de Camila Sosa Villada, que posee aspectos autobiográficos, también presenta una estructura dramática en la organización de la diégesis, propia de la ficción, como es el caso en *El beso*. Esta organización de las novelas, en *El beso* o *Las malas*, testimonia de un trabajo de los autores en la diégesis para transmitir ideas. Según Juan Cervera Borrás, por estructura dramática, queremos decir que en la historia se pueden diferenciar etapas sucesivas: un planteamiento, un nudo y un desenlace⁴⁶⁶. El principio y el final de *Las malas* no corresponde al principio o al final de la vida de Camila, como suele pasar en las autobiografías, sino a momentos claves en la diégesis. En efecto, la novela se abre con las travestis que andan por el “Parque Sarmiento”⁴⁶⁷, buscando clientes, lo que representa el planteamiento: “Es profunda la noche: hielas sobre el Parque. [...] Un grupo de travestis hace su ronda”⁴⁶⁸. El elemento perturbador que inicia el nudo aparece encarnado por el encuentro de un bebé que va a inducir un cambio en la vida cotidiana del grupo de travestis: “Paulatinamente, eso que la ha convocado [a la Tía Encarna] se revela: es el llanto de un bebé”⁴⁶⁹; sirve de punto de partida y pretexto a Camila para contar su vida. El clímax del nudo se encuentra en el incremento de las violencias vividas por las travestis, el hundimiento creciente de Camila en la tristeza y la modernización de la ciudad que elimina el Parque como zona de trabajo. Las travestis terminan distanciándose las unas de las otras. El desenlace representa el final de la Casa de la Tía Encarna y el progresivo alejamiento de Camila de esta vida.

Además de la estructura dramática de la narración, se inserta otra ruptura en el relato autobiográfico. El principio de *Las malas* no es homodiegético como el resto. En el íncipit, hasta la página 27, la narración es heterodiegética: la narradora habla de “las travestis” en tercera persona sin incluirse en los acontecimientos de la diégesis. Nos percatamos de que Camila-narradora forma parte de la historia cuando aparece una ruptura con el empleo de la primera persona: “Desde el sillón que *me* han concedido para dormir esta noche, *recuerdo* lo que se dijo siempre en *mi* casa sobre *mi* nacimiento”⁴⁷⁰. El cambio de perspectiva en la narración al principio de *Las malas* puede ilustrar la voluntad de la autora por contar su propio recorrido

⁴⁶⁶ Juan Cervera Borrás, “La estructura dramática”, In: *Teoría y técnica teatral*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea], 2003 [consultado el 04/05/2024], libro digital (sin paginación), disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teora-y-tcnica-teatral-0/>

⁴⁶⁷ Analizaremos más en detalle el íncipit de *Las malas* en el apartado siguiente (*Infra.*, 3.2.1 “Animalización y metamorfosis en *Las malas*”, p. 95-104).

⁴⁶⁸ *Las malas*, p. 17.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 27 (el subrayado es nuestro).

pero también el de las otras travestis, es decir exponer una realidad social. En efecto, produce un paso de lo general a lo particular, una dinámica que se mantiene en el resto de la novela cuando Camila alterna entre la expresión de sus sentimientos y el relato de la vida de las otras travestis.

Vimos que la novela de Camila Sosa Villada corresponde a todas las características del relato autobiográfico. No obstante, en su obra la dimensión retrospectiva va aún más lejos con la narrativización de su propia historia. Como lo subraya Philippe Lejeune, la autobiografía es un género que evoluciona según las tendencias literarias y el modo de lectura⁴⁷¹. El proyecto literario de Camila Sosa Villada se transformó con el tiempo: escribía en un blog a finales de los años 90 antes de publicar el libro en 2019. Por los temas evocados y la represión de las travestis, Camila no hubiera podido publicar *Las malas* a finales del siglo XX. Se aprovechó de su notoriedad para dar a ver la realidad de la vida travesti en el Córdoba de finales de los años 90. Explica el origen del malestar de las travestis desde la infancia, su exclusión por culpa de la ideología transmitida a las familias desde el Estado que fomentaba un miedo hacia la diferencia. Utiliza referentes reales que los lectores conocen –como la pobreza– para dar credibilidad a lo que dice y los mezcla con la ficción con el mismo objetivo. Aunque la gente ignora a las travestis o a los homosexuales, el público conoce el control de la dictadura en las poblaciones. El proyecto literario de visibilización de la existencia travesti es lo que guía la escritura de Camila Sosa Villada. La imagen que Camila Sosa Villada construye alrededor de su persona en sus entrevistas, las redes sociales y su obra participa también de su proyecto literario. Para referirse a este concepto Jérôme Meizoz habla de “posture”:

La “posture” est la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une “posture” la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage (un disque, une gravure, etc.) impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen.⁴⁷²

De la misma manera, la idea de proyecto literario se evidencia en el conjunto de los libros publicados por Camila Sosa Villada. Después de una lectura atenta, podemos considerar *Las malas* como el punto central de un proceso creativo más amplio que empezó la autora con

⁴⁷¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 46.

⁴⁷² “La ‘postura’ es la manera singular de ocupar una ‘posición’ en el campo literario. Cuando la conocemos, podemos describir cómo una ‘postura’ la hace o la deshace. Lo que hace que se imprima un libro (un disco, un grabado, etc.) impone una imagen de sí que traspasa los datos personales de identidad de un ciudadano” [nuestra traducción], (Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 18).

Carnes Tolendas: Retrato escénico de un travesti en 2009. Lo continuó luego con *El cabaret de la Difunta Correa* en 2017, *El viaje Inútil* en 2018, *Las Malas* en 2020 y *Soy una tonta por quererte* en 2022. No vamos a detenernos en este aspecto que podría representar el punto de partida de un futuro trabajo. Sin embargo, como pudimos verlo ya entre *El viaje inútil* y *Las malas*, todas las obras citadas antes presentan personajes comunes (la propia Camila y sus padres), muchas referencias simbólicas (por ejemplo, alusiones a la “Difunta Correa”, una figura en la que nos centraremos a continuación) o también anécdotas de la infancia y vida de la autora. Al saberlo, nos damos cuenta de que rasgos de este proyecto trascendente se manifiestan en algunas ocasiones. En efecto, el discurso de las obras de la autora puede interpretarse como metadiscursivo, como en *Carnes Tolendas* cuando Camila habla del “espectáculo de [su] vida”⁴⁷³. Expone al lector una voluntad de escenificación de los datos autobiográficos y de la narración. En varias ocasiones en *Las malas*, la autora se dirige al lector, le explicita el proceso de escritura de la novela: “Escribir de madrugada, cuando volvía de mi ronda prostibularia”⁴⁷⁴. De la misma manera, utiliza términos autorreferenciales al designar a uno de sus amantes como el “hombre que no iba a leer *este libro*”⁴⁷⁵.

Camila Sosa Villada establece una relación de confianza con el lector exponiendo su propia intimidad. Lo hace mediante un lenguaje crudo que le permite describir escenas violentas, realistas y personales. Construye con él una atmósfera de transparencia que incita al lector a tener empatía creyéndola. Un pacto de lectura particular se forma, el de la autoficción:

Sa modestie, sa banalité, sa fragilité, inspirent confiance, captent la bienveillance. Voilà qui le rapproche de la condition du lecteur : un homme ou une femme ordinaire. Cette proximité crée les conditions du phénomène d'empathie tel que la compréhension, l'apitoiement, l'indulgence, voire l'identification ou le transfert.⁴⁷⁶

La autoficción responde a las mismas características que la autobiografía, pero se incorporan elementos inverosímiles. Las principales características de la autoficción según Philippe Gasparini son: “l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref, un dessein littéraire”⁴⁷⁷. A partir de su intimidad y el relato de la vida cotidiana de las travestis, la autora

⁴⁷³ María Palacios, Camila Sosa Villada, *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti*, 2009, [En línea], consultado el 02/01/2023, Disponible en: <http://vimeo.com/19229673>

⁴⁷⁴ *Las malas*, p. 134.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 138 (el subrayado es nuestro).

⁴⁷⁶ “Su modestia, su banalidad, su fragilidad, inspiran confianza, captan su benevolencia. Eso es lo que le acerca a la condición del lector: un hombre o una mujer normal. Esta proximidad crea las condiciones del fenómeno de empatía como la comprensión, la compasión, la indulgencia, incluso la identificación o la transferencia” [nuestra traducción], (Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 246).

⁴⁷⁷ “el resplandor del estilo, la sofisticación estructural, la densidad, en fin, una meta literaria” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 23).

opera una “producción ficcional de estas verdades”⁴⁷⁸, entre verosimilitud e inverosimilitud⁴⁷⁹. Vincent Colonna habla de “caractère irréal”⁴⁸⁰ como “indice de fictionnalité”⁴⁸¹. Como no se establece un “pacto autobiográfico”, Camila Sosa Villada puede mentir: “Descubro que tengo un poder, el poder de mentir y ser creíble”⁴⁸²; “Y yo soy una mentirosa empedernida”⁴⁸³. Le puede servir para esconder su verdadera identidad o mentir a través de la ficción. No obstante, en las violencias que padecen las travestis no miente como lo demuestran otros libros como él de Matías Máximo⁴⁸⁴. Excepto el realismo mágico, todo parece verosímil para el lector, la persecución travesti por las autoridades durante y después de la dictadura fue real. Por lo tanto, *Las malas*, mezclando ficción y realidad, sirve un proyecto: denunciar la realidad sufrida por las travestis. Los aspectos autobiográficos, la ficción y los elementos mágicos solo son herramientas que alimentan el proyecto de Camila Sosa Villada. Los elementos de ficción, que estudiaremos a continuación⁴⁸⁵, participan en el proceso de reapropiación de la identidad. La autoficcionalización de Camila recuerda las falsas fuentes de Puig en las notas de pie de página. La ficción no impide denunciar, sino que puede servir para legitimar las realidades expuestas, ayudar a informar y emocionar para concienciar al lectorado.

⁴⁷⁸ Pablo Farneda, *op. cit.*, p. 428.

⁴⁷⁹ Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸⁰ “carácter irreal” [nuestra traducción], (Vincent Colonna, *op. cit.*, 1989, p. 215).

⁴⁸¹ “indicio de ficcionalidad” [nuestra traducción], (*Ibid.*)

⁴⁸² Camila Sosa Villada, *op. cit.*, 2021, p. 24.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁸⁴ Matías Máximo, *op. cit.*

⁴⁸⁵ *Infra.*, 3.2.1 “Animalización y metamorfosis en *Las malas*”, p. 95-104 y 3.3.1 “La omnipresencia de referencias religiosas y la maternidad en *Las malas*”, p. 112-122.

3.2 La animalización: ¿deshumanización o humanización?

3.2.1 Animalización y metamorfosis en *Las malas*

Vamos a centrarnos en los elementos de ficción, inverosímiles, que inserta Camila Sosa Villada en *Las malas* e incluyen su obra en la categoría de la autoficción. Estos elementos crean una ruptura con el realismo instaurado por los elementos autobiográficos y la reproducción del Córdoba de finales del siglo XX:

[...] pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une “autofiction”, il faut qu’il perçoive l’histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu’il possède déjà.⁴⁸⁶

En efecto, la autora introduce en el ambiente realista que ha creado unos elementos inverosímiles que pueden inscribirse en el realismo mágico. En este apartado vamos a centrarnos principalmente en la expresión del realismo mágico mediante la animalización de los personajes, un recurso que utilizan Sosa Villada y Puig.

En un primer tiempo, vamos a dedicarnos a formular los fundamentos del realismo mágico y la definición que servirá de base para nuestro trabajo. La noción de lo mágico y de milagro surgió en parte en el imaginario americano por la visión que tenían los europeos al llegar al territorio durante la conquista. En efecto, en la mente europea, América Latina representaba un territorio nuevo, con recursos desconocidos y riquezas que descubrir: “[...] el Nuevo Mundo amplió la noción de milagro porque mostró una realidad ignorada por los europeos que superaba las fantasías de la novela caballerescas”⁴⁸⁷. Lo real maravilloso, una noción que muchos críticos suelen asociar con el realismo mágico, fue acuñada por Alejo Carpentier en “De lo real maravilloso”⁴⁸⁸ publicado en 1948 como prólogo de *El reino de este mundo*. En este prólogo, Carpentier define lo real maravilloso como el estado provocado por la contemplación de lo que existe y existió, de los paisajes, una percepción propia a lo americano, en oposición con la visión de lo “maravilloso” de la literatura europea:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vívida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas

⁴⁸⁶ “[...] para que el lector considere una narración en apariencias autobiográficas como ficción, como ‘autoficción’, tiene que percibir la historia como imposible o incompatible con una información que posee ya” [nuestra traducción], (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, p. 65).

⁴⁸⁷ Andrey Kofman, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸⁸ Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso”, In: *El reino de este mundo*, Barcelona: Seix Barral, 1967 [1948], 149 p.

literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo.⁴⁸⁹

Como lo precisa Emil Volek, lo real maravilloso tiene que ver con la “cosmovisión indígena, negra y criolla [que] genera la mayor parte de lo sobrenatural”⁴⁹⁰. Por otro lado, el realismo mágico, un término utilizado por primera vez en América Latina por Arturo Uslar Pietri en 1948⁴⁹¹, está más bien ligado a la inserción de elementos inverosímiles en un contexto cotidiano, real, verosímil. En las teorías del realismo mágico la idea de extrañeza y de insólito es recurrente. Está posibilitada en las obras por las herramientas narrativas de los autores, es decir cómo presentan los acontecimientos de la diégesis, como lo explicita Saúl Hurtado Heras en su artículo “El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión”:

En América Latina, el realismo mágico exige mirársele en otro plano, en el plano discursivo. Hay pues una reelaboración del “hecho real” que le da un matiz particular. [...] el suceso, que bien puede ser extraído de la tradición oral, de la anécdota, es reelaborado por el escritor mágico realista latinoamericano, dando como resultado una obra producto de la relación simbiótica entre historia y discurso. Para el realismo mágico, no basta el hecho, sino la estrategia para presentarlo.⁴⁹²

Por lo tanto, vamos a estudiar las estrategias que utilizan Manuel Puig y Camila Sosa Villada para romper con los referentes reales que instauran en sus novelas y permiten la inserción del realismo mágico. Además, intentaremos caracterizar la función que tiene el realismo mágico en *El beso* y *Las malas* en relación con el propósito de las obras, es decir desde la perspectiva de género. Como lo dice Saúl Hurtado Heras “las novelas del realismo mágico se convierten en una herramienta irremplazable por la oportunidad que brindan para conocer el rostro oculto soterrado bajo intereses de dominación cultural”⁴⁹³.

La intervención del realismo mágico es más explícita en *Las malas* puesto que se establece en el primer plano de la narración. En efecto, el íncipit de *Las malas* representa el planteamiento del relato en el que se presenta a los personajes y el contexto de la obra:

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹⁰ Emil Volek, “Hacia un concepto cultural postmoderno del realismo mágico en la narrativa hispanoamericana actual”, In: Luis González del Valle, Julio Baena, *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish-America*, USA: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, p. 239.

⁴⁹¹ Saúl Hurtado Heras, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 272.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 275.

Es profunda la noche: hiela sobre el Parque. Árboles muy antiguos, que acaban de perder sus hojas, parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación. Un grupo de travesti hace su ronda. Van amparadas por la arboleda. Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven así, como si fueran manada. Los clientes pasan en sus automóviles, disminuyen la velocidad al ver el grupo y, de entre todas las travestis, eligen a una que llaman con un gesto. La elegida acude al llamado. así es noche tras noche.⁴⁹⁴

Este primer párrafo de la novela presenta la prostitución y el aspecto nocturno de la vida de las travestis: empieza y termina por la palabra noche, participando en el carácter cíclico de la existencia travesti. Una idea de comunión entre la naturaleza y las travestis se desarrolla ya que están “amparadas por la arboleda”⁴⁹⁵. En el mundo, los árboles del parque parecen ser lo único que las proteja puesto que la sociedad las excluye de su seno. Una frase aparece como una metáfora que encarna el mensaje del libro: “Árboles muy antiguos, que acaban de perder sus hojas, parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación”⁴⁹⁶. Los “árboles muy antiguos”⁴⁹⁷ pueden representar a las travestis cuya expresión de género es inherente a ellas, es decir “muy antigu[a]”. La metáfora podría aludir también a la existencia de las personas que no se sienten en adecuación con el género que les atribuye la sociedad, y aunque esta última no las reconoce, siempre existieron. La expresión “que acaban de perder sus hojas” se percibe como una alusión a la miseria en la que viven las travestis, a los pocos privilegios que tenían las travestis al ser reconocidas como varones y que perdieron al expresar su feminidad. Por fin, la expresión “parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación”⁴⁹⁸ se refiere a la reivindicación de derechos para las travestis, derechos que la sociedad no les concede por la incompreensión de su existencia que resulta “indescifrable”. Por consiguiente, el entendimiento del íncipit se hace necesario para el resto de la obra y representa una clave de lectura para la buena interpretación del compromiso de la autora.

Mediante la asociación de las travestis con la naturaleza en las primeras frases de *Las malas* se va prefigurando una metáfora hilada: la animalización de las travestis. El primer contacto del lector con la novela sirve para construir un ambiente particular, de misterio alrededor de la personalidad de las travestis, pero también en la diégesis. La caracterización de las travestis mediante la animalización es operada por la propia narradora, Camila, el *alter ego* de la autora. En el primer párrafo, se establecen muchas referencias a los animales: las travestis

⁴⁹⁴ *Las malas*, p. 17.

⁴⁹⁵ *Loc. cit.*

⁴⁹⁶ *Loc. cit.*

⁴⁹⁷ *Loc. cit.*

⁴⁹⁸ *Loc. cit.*

“Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal”⁴⁹⁹ y “Se mueven así como si fueran manada”⁵⁰⁰. Destaca primero la idea de unión entre ellas. Luego, se hace hincapié en lo animal como parte de su identidad. En efecto, como lo vemos a continuación en el íncipit, una perífrasis en la que se encadenan los sustantivos sin verbos, como si fuera un gran epíteto, define a las travestis como “perras”: “las travestis perras del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba”⁵⁰¹. La metáfora de los animales que rodea a las travestis se establece a menudo con las perras, animales domésticos y dependientes del hombre. Estos animales se inscriben en una relación de subordinación respecto a los hombres y tienen que obedecerles, una referencia a la posición de las travestis en la sociedad. Además, es interesante observar que en el lenguaje coloquial, la palabra “perra” se vincula con insultos hacia las mujeres. Como las perras, las travestis no tienen una esperanza de vida muy alta, lo que puede atribuirse a la miseria en la que viven: “tal como envejecen las perras, las lobas y las travestis: un año nuestro equivale a siete años humanos”⁵⁰². Otras veces, las travestis también se comparan con animales domésticos como gatos: “nos peleamos entre todas como una bolsa llena de gatos”⁵⁰³. De nuevo, la imagen que se forma en la mente del lector puede tener antecedentes. Es decir, en la imaginación común “una bolsa llena de gatos” puede recordar a las crías no deseadas de los gatos, que molestan, que sobran y de las se quiere deshacer eliminándolas.

Continuando con esta misma idea, además de ser animales domésticos, las travestis están caracterizadas como animales indefensos frente a la sociedad: “La temporada de la caza ha comenzado. Todo el barrio nos acosa. Quieren la matanza de las travestis”⁵⁰⁴. Son animales salvajes que temen ser cazadas. Sin embargo, su carácter animal también conlleva ventajas. Como los animales tienen instintos que les permiten salvarse de los peligros; podemos establecer una lista no exhaustiva: “escuchan mucho más que cualquier vulgar humano”⁵⁰⁵, “huelen el miedo en el aire”⁵⁰⁶ y “La Tía Encarna, que tenía una lucidez animal”⁵⁰⁷. En *Las malas* se suceden las animalizaciones de las travestis. Parecen formadas de una mezcla de animales diferentes, un conglomerado inoportuno de lo no aceptado por la sociedad, son híbridas: “Abro las branquias, erizo la pelambre y saco las uñas como para hacer flor de

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 108.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

escándalo en caso de ataque”⁵⁰⁸. El empleo de la hipérbole, figura retórica recurrente en lo mágico⁵⁰⁹, participa en la elaboración de las metáforas animales. Gracias a sus atributos animales, las travestis casi parecen tener ventaja respecto al resto de la gente que las excluye. Cuando el tema es la prostitución, los “hombres de bien” no son los únicos en representar un peligro. Las travestis también pueden ser peligrosas: “es posible que otro cordero inocente entre en los dominios de esta loba”⁵¹⁰. Ellas ya no son las que tienen miedo, sino que son “lobas”. Son los clientes los que al aceptar entrar en una relación de intercambio con ellas pasan a ser vulnerables, al ser un “cordero”. Camila no solo compara a las travestis con animales sino al conjunto de la sociedad. En algunos extractos, Camila libera en parte a la “gente de buenas costumbres” de su culpabilidad mediante la animalización, como si no tuvieran consciencia de sus actos:

Esa ferocidad en los ojos, la mirada de odio de aquellas dos travestis mientras peleaban: mi papá, cuando bebía de más, tenía esos mismos ojos. Todos los animales atenazados por las fauces de una trompa de hielo comparten esa mirada.⁵¹¹

Camila recuerda que la presión de los esquemas sociales, de la dictadura en este caso, o también de los sufrimientos internos, afecta a todos. Al final, cada persona siente algún tipo de presión. La autora no quita legitimidad a los otros, solo intenta exponer el sufrimiento travesti a un público que lo ignora. Como la sociedad no entiende a las travestis, Camila Sosa Villada recurre a referentes que la gente entiende: al recurrir a la estrategia de la animalización, la autora muestra irónicamente que la gente entiende mejor a los animales que a las travestis.

En *Las malas*, una de las máximas concretizaciones de la animalización se hace mediante la metamorfosis e inscribe la novela en el realismo mágico. Existen dos casos de metamorfosis que se manifiestan en la descripción de las compañeras de Camila a partir de la página 66: María la Pájara y Natalí la lobizona. La primera metamorfosis presentada en la novela es la de María. Camila introduce el tema con normalidad, no lo hace resaltar como un evento extraordinario:

Nosotras la apoyábamos como podíamos, con nuestros escasos conocimientos, pero dispuestas a transitar con ella el terror de su mutación, la agonía de su cambio. Ella

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁰⁹ Andrey Kofman, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁰ *Las malas*, p. 145.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 105.

ensayaba sus primeros vuelos en la terraza, de noche, cuando no había testigos, mientras disminuía cada día de tamaño, como presa de un hechizo inquebrantable. Pronto dejó de comer alimentos cocidos, solo podía picotear pedacitos de carne cruda, mientras el hocico se le transformaba en un pico fino y alargado como las boquillas de oro con que fumaban las estrellas de Hollywood. Se cubría con una colcha y andaba desnuda, porque su cuerpo se había deformado tanto que no había prenda que le sirviera.⁵¹²

La transformación es progresiva, y la narradora habla de “la agonía de su cambio”⁵¹³. Parece una vuelta a los orígenes primitivos: el personaje pasa a ser “María”, que vive como las otras y ejerce la prostitución, a “anda[r] desnuda” con una “colcha”. Disminuye cada día hasta convertirse “en una pájara de plumaje plata oscuro”⁵¹⁴. La metamorfosis de María está presentada con naturalidad. No desconcierta a las otras travestis que la “apoy[aban] como podí[an]”. Sorprendentemente, aunque María se transforma en pájaro, come “carne cruda” como una fiera. La transformación ocurre en toda discreción como si al mundo le daría igual que les pasen cosas extraordinarias a las travestis o que empequeñecen hasta desaparecer, como lo hace María al final de la novela sin que nadie se inquiete por ella: “María, la Pájara, vuela hacia mi cartera y la dejo meterse dentro”⁵¹⁵. La metamorfosis se inscribe en el realismo mágico por su inserción en un contexto cotidiano y verosímil. Aparte de la transformación en sí, las únicas palabras que pueden relacionarse con lo mágico son “hechizo inquebrantable”⁵¹⁶. Se habla del “terror de su mutación, la agonía de su cambio”⁵¹⁷. Una simetría viene provocada por un pleonasma, puesto que las dos proposiciones tienen un significado cercano en este contexto (la “mutación” se puede asemejar al “cambio”, y el “terror” puede provocar la “agonía”). El campo semántico de la angustia y del pánico (“terror”, “agonía”) parece traducir el sufrimiento de reconocerse con otro género en la sociedad en la que crecieron. La metamorfosis puede considerarse como metáfora de la “mutación” que operaron las travestis en su cuerpo para desprenderse del género asociado a su sexo biológico.

En cuanto a Natalí, la transformación tiene que ver con la tradición de la literatura fantástica o gótica ya que aparece ligada con el licántropo: “Sucedía que Natalí era la séptima hija varón en su familia y las noches de luna llena se convertía en lobizona”⁵¹⁸. La mezcla de la autobiografía y ficción en *Las malas* puede llevar al lector a cuestionar la relación entre las metamorfosis y la realidad de la autora: ¿existieron de verdad María y Natalí en la vida de

⁵¹² *Ibid.*, p. 166.

⁵¹³ *Loc. cit.*

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁵¹⁶ *Loc. cit.*

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

Camila Sosa Villada?, ¿Camila Sosa Villada utiliza la metamorfosis para representar simbólicamente algo trágico que pasó a estas dos personas que conoció?, ¿Son personajes que inventó totalmente la autora por su significado simbólico? El lector no sabe dónde se detiene la representación de la realidad de la autora y dónde empieza la ficción. Sin embargo, puede ver en la animalización y en las descripciones de las travestis un propio reflejo de la visión que la sociedad tiene de ellas al verlas como bestias. La sociedad no las entiende, pero parece que la narración llega hasta cierto punto en el que tampoco las travestis se entienden entre ellas: “Nosotras las apoyábamos [a María y Natalí] como podíamos, con nuestros escasos conocimientos”⁵¹⁹. Por el campo semántico del dolor, podemos decir que Natalí y María son víctimas. Parece que estas dos víctimas solo pueden entenderse ellas dos. María acompaña a Natalí cuando se encierra en su habitación las noches de luna llena para protegerse a sí misma y a los otros: “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”⁵²⁰. Puede verse como una imagen del aislamiento de las travestis del resto de la sociedad para asegurar su propia seguridad frente a las violencias que sufren cuando salen de día.

Por otro lado, se refuerza la idea de que las travestis, incluso las dos metamorfoseadas, forman parte del “mismo organismo”⁵²¹ como lo presentaba el primer párrafo de *Las malas*. Su transformación da ritmo a la manada e inscriben a las travestis en la existencia de las mujeres biológicas: “Decíamos que era como la menstruación de nuestra manada. Nos regíamos por el ciclo de la luna, sabiendo que no podíamos distraernos, porque no podíamos fallarle a Natalí”⁵²². Las chicas que se metamorfosean no encarnan lo monstruoso sino la pureza, como si su transformación fuera una vuelta a lo sencillo: “La única que comprende, la única testigo es María, la pajarita enjaulada, olvidada dentro de esa cárcel de plata, dependiente absoluta del niño, el único que recuerda alimentarla”⁵²³. La asonancia “a” insiste en la idea de que la metamorfosis de estas mujeres les permite trascender el cuerpo humano, obtener la clarividencia, aunque para tenerla María tiene que permanecer encerrada en su jaula. Como lo explica Alejandro Lámbarry en su artículo “Los Estudios Animales En La Literatura

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵²² *Ibid.*, p. 109.

⁵²³ *Ibid.*, p. 224.

Hispanoamericana Contemporánea”, el “devenir animal”⁵²⁴, en este caso la metamorfosis, permitiría desprenderse de lo superficial, de la sociedad y entonces de la cultura y de sus dogmas:

Devenir animal es precisamente realizar el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, cruzar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen más que por ellas mismas, encontrar un mundo de intensidades puras donde todas las formas se deshacen, también todas las significaciones, significantes y significados, en beneficio de una materia sin forma, de fluidos desterritorializadores, de signos asignificantes.⁵²⁵

Petra Báder también asume la misma visión del “devenir-animal” que según ella puede “ataca[r] el ideal del modelo institucionalizado”⁵²⁶. Podemos vincular esta idea con uno de los ejemplos que cita Pablo Farneda en “Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio?” hablando de Susy Shock artista y activista queer:

Susy reivindica con insistencia en sus obras y entrevistas la figuración de lo monstruoso como fuga de las representaciones y clasificaciones pero, fundamentalmente, como territorio de creación y autocreación.⁵²⁷

Este ejemplo recuerda lo que transmite Camila Sosa Villada en *Las malas*: la metamorfosis, una transformación aparentemente hacia lo monstruoso que permite afirmar su identidad y reapropiarse de su cuerpo. En efecto, Lionel Souquet dice acerca de *Kafka, pour une littérature mineure* de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Selon Deleuze, la métamorphose de l’être humain en animal est la plus radicale des déterritorialisations et le meilleur moyen d’échapper à l’enfermement”⁵²⁸.

La utilización que hace Camila Sosa Villada de la metamorfosis como crítica simbólica de la realidad se relaciona con la tradición literaria. En efecto, si nos detenemos en *La*

⁵²⁴ Alejandro Lámbarry, “Los Estudios Animales En La Literatura Hispanoamericana Contemporánea”, *Questión, Revista Especializada En Periodismo y Comunicación* [en línea], Vol. 1, N° 64, 2019, (consultado el 29/02/2024), p. 8, disponible en https://www.academia.edu/42681316/Los_estudios_animales_en_la_literatura_hispanoamericana_contempor%C3%A1nea

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵²⁶ Petra Báder, “El devenir-animal como cuestionamiento de lo humano en *El rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, y *Plop*, de Rafael Pinedo”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* [en línea], N° 18, 2021 (consultado el 01/03/2024), p. 322, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/20729/19531>

⁵²⁷ Pablo Farneda, *op. cit.*, p. 432.

⁵²⁸ “Según Deleuze, la metamorfosis del ser humano en animal es la más radical de todas las desterritorializaciones y la mejor forma para escapar al encerramiento” [nuestra traducción], (Lionel Souquet, *op.cit.*, 2018).

metamorfosis de Kafka⁵²⁹ de 1915, podemos ver similitudes con *Las malas* en cuanto a la metamorfosis de los personajes. Con Kafka, la metamorfosis de Gregorio, el protagonista, sirve para mostrar que su familia aprovechaba de su dinero: era el único que trabajaba entre su madre, su padre y su hermana. Traía dinero a casa para que todos vivieran y para reembolsar las deudas de su padre. Cuando Gregorio se transforma en un monstruo –según la visión de su familia– que se podría asemejar a una cucaracha gigante, nadie lo atiende. Gregorio se vuelve una carga para ellos y lo dejan solo en su habitación. Si sale, se arriesga a que su padre lo hiera:

Entonces el padre le dio un fuerte empujón que, en esta situación, le produjo un auténtico alivio. Gregorio penetró profundamente en su habitación, sangrando con intensidad. La puerta fue cerrada con el bastón y a continuación se hizo finalmente un silencio.⁵³⁰

Cuando Gregorio se metamorfosea, todos los miembros de la familia empiezan a trabajar para vivir. Llegan a la conclusión de que tendrían que soltarse de Gregorio para estar tranquilos: “–Tenemos que intentar quitárnoslo de encima –dijo entonces la hermana [...]”⁵³¹. Gregorio siente que molesta a su familia y se deja morir. Al final, el “monstruo” es el que se muestra más sensible, empático con su familia y no quiere hacerles tristes. Al final de *La metamorfosis*, después de que haya muerte Gregorio, su familia está feliz. Piensa con optimismo en el futuro siguiendo culpando a Gregorio por todo lo negativo que pasó en su vida hasta ahora:

El tranvía –eran los únicos pasajeros– estaba inundado por la cálida luz del sol. Recostados cómodamente en sus asientos, hablaron de las perspectivas para el futuro. Llegaron a la conclusión de que, pensándolo bien, no eran malas en absoluto. Sus tres trabajos, asunto sobre el cual no habían tenido tiempo para comentar, eran sumamente buenos y, especialmente, muy prometedores para el futuro. Lo más importante era cambiar de casa; ahora querían una más pequeña y barata. Tenía que estar mejor ubicada y, sobre todo, ser más práctica que la actual, que había sido elegida por Gregorio.⁵³²

La historia que relata Kafka mediante la metamorfosis es una metáfora que permite mostrar los defectos humanos, en este caso una relación interesada por parte de los miembros de la familia con Gregorio. Por otro lado, da cuenta del rechazo hacia la diferencia por parte de la sociedad: cuando Gregorio sigue siendo igual por dentro, pero se transforma en algo monstruoso según la mirada de sus familiares, parece que dejan de quererlo y lo rechazan; el

⁵²⁹ Franz Kafka, *La metamorfosis*, Santa Fe: Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe, 2019 [1915], 92 p., disponible en https://campuseducativo.santafe.edu.ar/wp-content/uploads/adjuntos/recursos/20190321/campus_20190321111350phpzQBvmh.pdf

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵³² *Ibid.*, p. 89.

mundo exterior se vuelve cruel e injusto con él. Camila Sosa Villada retoma tópicos de *La metamorfosis* de Kafka. Como Gregorio, la metamorfosis ocurre en un lugar cerrado, íntimo, es decir la habitación de los personajes. La etapa decisiva de la metamorfosis de María tiene lugar en su habitación: “Se había encerrado en el cuarto y no quería salir. [...] Cuando por fin entré, María estaba convertida en un cuerpecito de nada, acurrucada en la cama”⁵³³; la transformación de Natalí por las noches de luna llena también tiene lugar en su habitación. De la misma manera, la metamorfosis que estudiaremos a continuación en *El beso* tiene lugar en la oscuridad: “Pero ella se va a ese rincón oscuro porque ahí la luz del velador no llega. [...] ahí en ese rincón oscuro todo se vuelve borroso un instante y ella se transformó ya en pantera”⁵³⁴. La intimidad de la metamorfosis puede dar cuenta de la interioridad del dolor que sufren los personajes por culpa de su entorno. Como Gregorio, las travestis animalizadas o metamorfoseadas son las que son más sensibles en su entorno.

Las similitudes de las metamorfosis entre las obras de Kafka, Puig y Sosa Villada muestran que los dos autores recurren a imágenes de la tradición literaria, imágenes con un significado que llaman al imaginario y a la reflexión de los lectores.

3.2.2 Animalización y metamorfosis en *El beso de la mujer araña*

Camila Sosa Villada utiliza la animalización como referente común con su lector para que entienda las vivencias de las travestis. Se inscribe entonces en la continuidad de Puig que utiliza las mismas imágenes para que el lector entienda a Molina. Sin embargo, Puig lo hace con el simbolismo de las películas que representan un juego de simetría con la realidad de Molina y Valentín.

El realismo mágico, en este caso la animalización y la metamorfosis, solo se manifiestan en la obra de Puig en la primera película, *La mujer pantera*. En efecto, Irena se casa con el arquitecto y teme transformarse en pantera al besarle. La importancia de la metamorfosis de la mujer-pantera se evidencia en las 49 ocurrencias de la palabra “pantera” que está en la 83ª posición de la lista de las palabras más utilizadas en *El beso*⁵³⁵. Al contar la película Molina se

⁵³³ *Las malas*, p. 90.

⁵³⁴ *El beso*, p. 45.

⁵³⁵ Anexo 1. “Estadísticas *El beso de la mujer araña*”, p. 1-6 de la sección Anexos.

detiene en los detalles de la leyenda del pueblo de Irena que la incita a pensar que es una mujer-pantera:

Entonces empieza a contar que había una leyenda terrible en su aldea de la montaña, que siempre la ha aterrorizado, desde chica. Y eso yo no me acuerdo bien cómo era, algo de la Edad Media, que una vez esas aldeas quedaron aisladas por la nieve meses y meses, y se morían de hambre, y que todos los hombres se habían ido a la guerra, algo así, y las fieras del bosque llegaban hambrientas hasta las casas, no me acuerdo bien, y el diablo se apareció y pidió que saliera una mujer si querían que él les trajese comida, y salió una mujer, la más valiente, y el diablo tenía al lado una pantera hambrienta enfurecida, y esa mujer hizo un pacto con el diablo, para no morir, y no sé qué pasó y la mujer tuvo una hija con cara de gata. Y cuando volvieron los cruzados de la Guerra Santa, el soldado que estaba casado con esa mujer entró a la casa y cuando la fue a besar ella lo despedazó vivo, como una pantera lo hubiese hecho. [...] Lo que cuenta Irena que sí me acuerdo bien es que siguieron naciendo en la montaña mujeres pantera. De todos modos ya ese soldado había muerto pero otro cruzado se dio cuenta que era la mujer la que lo había matado y la empezó a seguir y por la nieve ella se escapó y primero eran pisadas de mujer las huellas que quedaban y al acercarse al bosque eran de pantera, y el cruzado la siguió y se metió al bosque que era de noche, hasta que vio en la oscuridad los ojos verdes brillantes de alguien que lo esperaba agazapado, y él hizo con la espada y el puñal una cruz y la pantera se quedó quieta y se transformó de nuevo en mujer, ahí echada medio dormida, como hipnotizada, y el cruzado retrocedió porque oyó otros rugidos que se acercaban y eran las fieras que la olieron a la mujer y se la comieron. El cruzado llegó casi desfalleciente a la aldea y lo contó. Y la leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje.⁵³⁶

La leyenda permite desarrollar en la novela un ambiente de misterio que se manifiesta mediante el vocabulario utilizado, por ejemplo, la repetición de “diablo” y “ferias” o el campo léxico del terror y de la muerte: “terrible”, “aterrorizado”, “matado”, “muerto”. El ambiente se refuerza también por las frases largas en las que se suceden las proposiciones, separadas por la conjunción de coordinación “y”, formando un polisíndeton. El momento de la metamorfosis de la mujer no se presencia antes del final de la leyenda. Antes, se la compara en sus actos con la pantera sin afirmar que se transformó en ella: “ella lo despedazó vivo, como una pantera lo hubiese hecho”⁵³⁷. Solo al final de la leyenda se confirma la metamorfosis: “la pantera se quedó quieta y se transformó de nuevo en mujer”⁵³⁸. Por otro lado, es interesante observar que en la leyenda se plantea claramente una oposición entre la religión y el diablo: el diablo provocó la metamorfosis de la mujer para solucionar la hambruna, la única manera de vencer las consecuencias del pacto es la fe: “él hizo con la espada y el puñal una cruz y la pantera se quedó

⁵³⁶ *El beso*, p. 18-19 (el subrayado es nuestro).

⁵³⁷ *Loc. cit.* (el subrayado es nuestro).

⁵³⁸ *Loc. cit.*

quieta y se transformó de nuevo en mujer”⁵³⁹. La inversión operada en otros niveles por Puig, como con el cuestionamiento del psicoanálisis con las notas de pie de página, interviene en este caso para cuestionar la religión. En la leyenda, no propuso Dios una solución a la hambruna, sino el diablo. Las mujeres, dejadas solas durante una guerra religiosa (“Guerra Santa”) morían de hambre y tuvieron que aceptar la solución que les ofrecía el diablo. Se opera un cuestionamiento de la religión y de los hombres supuestamente honorables que se fueron a la “Guerra Santa”. La religión, en este caso, aparece como el origen de la desgracia: las mujeres estaban solas porque los hombres se fueron por un motivo religioso y estas morían de hambre sin que su fe les ayude. Por lo tanto, la religión se vincula con el nacimiento de la mala fama que persiguió a las mujeres de este pueblo que solo intentaron sobrevivir: “Y la leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo”⁵⁴⁰. En la leyenda, la oposición entre la religión y el diablo encuentra un paralelo en la oposición entre hombre y mujer: el problema lo encarnan los hombres, los que también hacen daño en *Las malas* (“los hombres de bien” que maltratan a las travestis). Son los hombres que provocan el dolor de las mujeres-panteras al irse y luego su muerte, que provocan la transformación y la violencia que sigue. Tampoco hay que olvidar que, aunque Irena intentó evitar besar a su novio para no transformarse en “bestia salvaje”, el psicoanalista fue en contra de esta voluntad de resistencia, causando su pérdida. Como las travestis, Irena aparece víctima de su condición.

En la descripción de Irena lo diabólico también es central: en la primera página de la novela dibuja “una cara que es de animal y también de diablo”⁵⁴¹. Cuando con su novio entran los dos a una pajarería: “es como si hubiese entrado quién sabe quién, el diablo”⁵⁴². Estas asimilaciones al diablo se refuerzan por una referencia intertextual a la literatura gótica cuando Molina explica a Valentín que Irena viene de Transilvania: “[M] –[...] ella viene de las montañas, por ahí por Transilvania./ [V] –De donde es Drácula”⁵⁴³. De la misma manera, en *Las malas*, las dos chicas que se metamorfosean están asociadas con figuras terroríficas: María era como un “súcubo”⁵⁴⁴ y Natalí es una lobizona. Sin embargo, la asimilación con lo sobrenatural en *Las malas* también se extiende a las otras travestis:

⁵³⁹ *Loc. cit.*

⁵⁴⁰ *Loc. cit.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 9 (el subrayado es nuestro).

⁵⁴² *Ibid.*, p. 14 (el subrayado es nuestro).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴⁴ *Las malas*, p. 26.

La Tía Encarna lo había conocido en el Hangar 18, el boliche gay más pecaminoso que existió en nuestra ciudad, el antro más sacrílego y dionisiaco donde nos encontramos las *brujas*, maricas y lesbianas de entonces.⁵⁴⁵

Podemos ver en esta asimilación una metáfora de las personas excluidas de la sociedad, como las “brujas” quemadas en la historia. Las comparaciones con lo monstruoso se suman a la metamorfosis para caracterizar los géneros minoritarios en la sociedad y que sufren discriminación. Además de ser monstruosas, estas mujeres que se metamorfosean inspiran miedo al resto de la gente, tienen “algo que da miedo”⁵⁴⁶. Stefani Ilaria explica este miedo en “Oscuras quimeras: Metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea” apoyándose en ideas de Judith Butler:

Las mujeres, como los animales, participan, en palabras de Judith Butler, en el gran conjunto de cuerpos que no importan, vidas residuales y por lo tanto expuestas a la intemperie. El cuerpo y la identidad femenina han sido portadores, a lo largo de la historia, de una carga de alteridad monstruosa personificada, entre varios ejemplos, en las figuras de la bruja o de la mujer-animal (o ambas a la vez). Las mujeres consideradas aberrantes son las que contradicen el discurso hegemónico patriarcal que asimila el cuerpo y la identidad femenina a los roles familiares de madre y esposa, que desafían la sexualidad heteronormativa, el amor romántico, y la condición de víctima y pasividad con que a menudo la sociedad las identifica.⁵⁴⁷

Se opera un cuestionamiento del valor de estas mujeres. Estas mujeres siempre están caracterizadas por una unión de palabras, añadiendo una partícula, como si fuera necesario dar precisiones sobre su identidad para que sean completas, legítimas: la mujer-araña, Irena la mujer-pantera, María la Pájara, Natalí la lobizona... Por otro lado, estas mujeres animalizadas terminan todas de la misma manera, desaparecen como Maria la Pájara en la cartera de Camila, o mueren: “Pobre Natalí, murió joven, devastada por su particularidad, luego de envejecer aceleradamente”⁵⁴⁸. En el caso de Irena, libera la pantera del zoológico, el novio la encuentra en el suelo muerta y se va con su colega:

El muchacho va hasta las jaulas y encuentra a Irena tirada en el pedregullo, ahí mismo donde la conoció. Irena tiene la cara desfigurada de un zarpazo, está muerta. La muchacha colega llega hasta donde está él y juntos se van abrazados, tratando de olvidarse de ese espectáculo terrible que acaban de ver, y fin.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 39 (el subrayado es nuestro).

⁵⁴⁶ *El beso*, p. 16.

⁵⁴⁷ Stefani Ilaria, “Oscuras quimeras: Metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea”, *Altre Modernità* [en línea], N° 26, 2021 (consultado el 29/02/2024), p. 38-39, disponible en <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/16684>

⁵⁴⁸ *Las malas*, p. 108.

⁵⁴⁹ *El beso*, p. 46-47.

La muerte o desaparición de estas mujeres no parece molestar a nadie, como Gregorio que murió tras su transformación en cucaracha. Además de evidenciar la existencia de otros géneros, Puig y Sosa Villada también cuestionan la dominación cultural de los géneros binarios, es decir la posición de los otros géneros respecto al hombre, Roberto Echavarren lo subraya en *Fuera de género, Criaturas de invención erótica*:

La hegemonía del hombre aprisiona tanto a los hombres como a las mujeres. Una liberación de género, una línea de fuga, traspasa fronteras, traza una cartografía, un recorrido, una danza, un devenir. Cualquier cosa menos el bochorno de ser hombre: devenir mujer, devenir animal, devenir planta, según una estrategia micropolítica de fugas, de acuerdo a un deseo que mitiga los segmentos solidificados de los roles.⁵⁵⁰

Por consiguiente, tanto Puig como Sosa Villada expresan a través de la monstruosidad, el hibridismo y la metamorfosis el encerramiento simbólico que sufren las personas diferentes a nivel de la expresión de género mediante la incompreensión del resto de la sociedad. En las dos novelas, este encerramiento aparece simbolizado por la metáfora de los pájaros en una jaula, en *El beso*: “Los pájaros se enloquecen y vuelan ciegos de miedo contra las rejitas de las *jaulas* y se machucan las alas”⁵⁵¹; en *Las malas*: “María, la pajarita *enjaulada*”⁵⁵². Siguiendo la misma idea, el zoológico es otro elemento utilizado en *El beso* y *Las malas*: en la escena donde se encuentran Irena y su novio en *El beso*⁵⁵³; en *Las malas* es el lugar donde el “cazador”⁵⁵⁴ que es “guardia en un zoológico”⁵⁵⁵ lleva a Camila para acostarse. Camila idealiza esta relación como lo vemos en la cita siguiente con las “mesas en formas de corazones”, los colores y la asociación con la infancia:

Él me llevaba al zoológico y hacíamos el amor en la *guardería*, entre *mesitas en formas de corazones*, pintadas de *celeste* y *rosa*, sobre unas colchonetas en las que seguramente después las maestras jardineras se sentaban a *jugar con los niños*.⁵⁵⁶

En las dos novelas, el zoológico sirve de escenario para escenas intimistas entre dos personajes. El zoológico representa, por lo tanto, el punto de unión entre animales salvajes y seres humanos. Aparece como un lugar simbólico entre encarcelamiento y libertad: donde se

⁵⁵⁰Roberto Echavarren, *Fuera de género, Criaturas de invención erótica*, California: CreateSpace Independent Publishing Platform, Libros Amazon, 2014, p. 130.

⁵⁵¹ *El beso*, p. 14 (el subrayado es nuestro).

⁵⁵² *Las malas*, p. 224 (el subrayado es nuestro).

⁵⁵³ *El beso*, p. 12.

⁵⁵⁴ *Las malas*, p. 163.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 164 (el subrayado es nuestro).

puede encontrar el amor, se puede ser sí mismo, pero también donde los animales están enjaulados simbolizando el propio aprisionamiento de los protagonistas.

El último aspecto de la metamorfosis en el que vamos a interesarnos en *El beso* es el primer elemento del libro con el que se enfrenta el lector: el propio título. “El beso de la mujer araña” sugiere un hibridismo. Larrieu se detiene en la imagen de la “araña”: “L'araignée c'est la concrétion de femmes et de mères, de mâle et de femelle, c'est le symptôme à l'hybridité indicible”⁵⁵⁷. La metáfora hilada de la mujer-araña impregna toda la novela hasta la propia forma de esta:

La symétrie parfaite de l'araignée est donnée d'emblée par la division du roman en deux parties de huit chapitres, comme deux araignées à huit pattes chacune, structure puigienne obsessionnelle qui veut signifier ici, précisément, la présence de deux araignées (Molina et Valentín).⁵⁵⁸

En *El beso de la mujer araña*, los espejismos y símbolos esparcidos por la obra⁵⁵⁹ se anuncian en el título cuyo significado solo se aclara al final de la obra. Valentín ya formula la metáfora en la página 265 afirmando por primera vez lo femenino para designar a Molina: “— Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela”⁵⁶⁰. En el texto, la mujer-araña toma forma en el delirio de Valentín y por su apelación recuerda a la mujer-pantera. Considerando que las protagonistas de las películas podrían verse como *alter ego* de Molina, la mujer-araña también puede interpretarse de esta manera. Detrás de la mujer-araña reconocemos a Molina, en una mezcla de géneros. Las características asociadas a cada género, hombre y mujer según la visión transmitida por la dictadura en la época, se suceden, se enredan. Larrieu explica que Puig utiliza la imagen de la araña y los significados que conlleva:

L'araignée, dans l'imaginaire puigien filé, passe par le dimorphisme sexuel (mâle et femelle), la dichotomie générique (masculin et féminin), la séparation (femme/ mère), la section (fils/ mère) et leur agglutination corollaire : la représentation du moi à travers l'écriture (araignée comme symbole du créateur). Ce moi c'est Toto qui parle au féminin,

⁵⁵⁷ “La araña es la concreción de mujeres y madres, machos y hembras, es el síntoma de la hibridez indecible” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 165).

⁵⁵⁸ “La simetría perfecta de la araña está dada de inmediato por la división de la novela en dos partes de ocho capítulos, como dos arañas con ocho patas cada una, estructura obsesiva propia de Puig que quiere señalar en este caso, precisamente, la presencia de dos arañas (Molina y Valentín)” [nuestra traducción], (*Ibid.*, p. 167).

⁵⁵⁹ *Infra.*, 2.1.1 “Pensamientos inconscientes en *El beso de la mujer araña*: la dualidad de los personajes”, p. 51-60.

⁵⁶⁰ *El beso*, p. 265.

comme Molina, comme Puig lui-même, une hybridation qui ignore les frontières grammaticales et en même temps une expression de la monstruosité filiale, filière.⁵⁶¹

La araña representa, por lo tanto, una mezcla, un conjunto de los géneros, teniendo características de uno y de todos a la vez, llegando casi a representar un género aparte, el género de Molina:

[...] no puede moverse [la mujer muy rara], ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos, “¿no habla?”, no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, “¿una lágrima que brilla como un diamante?”, sí, y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático, y yo le contestó que está bien así, qué es lo mejor de la película porque significa que... y ahí ella no me dejó seguir [...].⁵⁶²

Como los pájaros en la jaula o los animales en el zoológico, la mujer-araña es prisionera. Es un *alter ego* de Molina que tiene la imposibilidad de ser libre, de expresarse plenamente: “no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña”⁵⁶³. Lo que provoca su detención parece provenir de su propio cuerpo: “la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella”⁵⁶⁴. Es algo inherente a esta mujer, la telaraña podría representar la diferencia que puede ser visible de todos: sale de su cuerpo y es lo que le produce el encierro del que es víctima, la discriminación, la exclusión. En este delirio de Valentín que reproduce los intercambios que tenía con Molina acerca de las películas, no hay puntos. Es una sentencia que no termina. Fluye como la telaraña que sale del cuerpo de la mujer “rara”. Por otro lado, los prejuicios que se tiene respecto a la diferencia en la sociedad aparecen encarnados: “unos hilos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, pero me da impresión tocarlos”⁵⁶⁵. Sin embargo, estos prejuicios parecen solo basarse en las apariencias

⁵⁶¹ “La araña, en el imaginario hilado de Puig, pasa por el dimorfismo sexual (macho y hembra), la dicotomía genérica (masculino y femenino), la separación (madre/ mujer), la sección (hijo/ madre) y su aglutinación corolaria: la representación del yo a través de la escritura (araña como símbolo del creador). Este yo es Toto que habla en femenino, como Molina, como el propio Puig, una hibridación que ignora las fronteras gramaticales y al mismo tiempo una expresión de la monstruosidad filial, de la filiación” [nuestra traducción], (Gérald Larrieu, *op. cit.*, p. 166).

⁵⁶² *El beso*, p. 285.

⁵⁶³ *Loc. cit.*

⁵⁶⁴ *Loc. cit.*, (el subrayado es nuestro).

⁵⁶⁵ *Loc. cit.*

y se introduce la posibilidad de superarlos, de superar el miedo a la diferencia (“*aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué*”).

La mujer-araña, doble de Molina, “*está sonriendo pero le resbala una lágrima*”⁵⁶⁶. Esta antítesis ilustra la dualidad en la vida del protagonista: un hombre homosexual encerrado en los tópicos de la sociedad, que no se reconoce en las imágenes vinculadas por la sociedad y que intenta vivir sin decepcionar a su madre. El “*final enigmático*”⁵⁶⁷ incita al lector a pensar en los significados de la metáfora de la mujer-araña. Le lleva también a observar el propio final de la novela –el sacrificio de Molina– y la significación de los símbolos esparcidos por la diégesis. Asimismo, “*el final enigmático*” puede representar la complejidad de la mente humana, aunque no se entiende que pueda haber géneros diferentes, que son “*enigmátic[os]*”, estos existen y Puig lo ilustró con Molina. Existe esperanza, una salida ya que, en el simbolismo de su delirio, “*la mujer-araña [le] señaló [a Valentín] con el dedo un camino en la selva*”⁵⁶⁸. La “selva” podría considerarse como una metáfora de la vida. Con Molina, Valentín y el lector, estuvieron confrontados con algo que no conocían concretamente: primero, la homosexualidad, y segundo, la existencia de otras expresiones de género. La mujer-araña es como una guía hacia otras posibilidades fuera de los esquemas de la sociedad. Estas otras posibilidades se simbolizan en su propia persona por el hibridismo, puesto que según Stefani Ilaria podemos considerar que: “La transformación en animal plantea desestabilizadores cambios de perspectiva (e identidad)”⁵⁶⁹.

La metamorfosis se plantea como una salida del sistema en el que viven los personajes, retomando la idea de Echavarren que citamos antes: devenir travesti, devenir mujer, devenir animal, pero no volver a ser un hombre⁵⁷⁰. Sosa Villada a través del realismo mágico, y Puig, mediante las películas, exponen las vivencias de sus personajes, la homofobia y el rechazo hacia otras expresiones de género. Juegan con el lector y su forma de acercarse al relato, su recepción. Lo incitan a interpretar las novelas más allá de lo que está escrito en las páginas, entender las metáforas que les presentan desplazando los valores tradicionales. Como lo dice Lámbarry: “Los animales no sufren la presión de sistemas ideológicos ni instituciones represivas; viven en una suerte de comunión con la realidad”⁵⁷¹.

⁵⁶⁶ *Loc. cit.*

⁵⁶⁷ *Loc. cit.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁶⁹ Stefani Ilaria, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷⁰ Roberto Echavarren, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁷¹ Alejandro Lámbarry, *op. cit.*, p. 7.

3.3 Inversión del sistema tradicional

El realismo mágico opera en el desplazamiento del sistema de valores que sugieren los autores. No obstante, en las obras, se une a otros dispositivos para insertar la posibilidad de cambio en la sociedad. En *El beso* y *Las malas* los protagonistas se desprenden de los roles de género tradicionales. Estos roles de género marcan todos los sectores de la sociedad, incluso la vida de Camila y Molina. Aunque se distancian de la norma, no tienen otra opción que vivir en esta sociedad: “La heteronorma se reproduce y se desplaza en todos los ámbitos de la vida social y las subjetividades maricas, travestis y gais no son la excepción”⁵⁷². Camila Sosa Villada y Manuel Puig también se inspiran en los esquemas tradicionales, los utilizan y los adaptan al modo de vida transgresivo de sus personajes y a su percepción.

3.3.1 La omnipresencia de referencias religiosas y la maternidad en *Las malas*

Pudimos demostrar en la primera parte de este trabajo cuáles eran los principales aparatos en las sociedades autoritarias que permitían establecer y regular los roles de género⁵⁷³. La influencia de estos tres aparatos, la religión, el Estado y la familia, se verificó en los protagonistas que se distanciaban de estos o sufrían su control: Molina y Camila padecen de la represión del gobierno ya que uno está encarcelado y la otra tiene que vivir escondida del resto de la sociedad para evitar la policía; por otro lado, Camila ha huido de su familia para ir a Córdoba y vivir plenamente su género, diferente del que le asignó la sociedad al nacer; Molina rechaza el papel tradicional de hombre y se ve más en adecuación con la imagen de la mujer en una familia tradicional. En cualquier caso, aunque Camila y Molina rechazan la presión de estos tres aparatos, siguen influenciando su vida, pero se insertan rupturas en la visión tradicional.

A lo largo de *Las malas*, las referencias religiosas abundan, dando cuenta de la influencia de la religión en esta época: “Me han dado un dios que cabe en un rosario”⁵⁷⁴. La autora traduce literalmente el símbolo religioso del rosario: “un Dios que cabe en un rosario”⁵⁷⁵. Testimonia de la educación religiosa que recibió Camila por su familia y su entorno. La forma pasiva (“Me han dado”⁵⁷⁶) insiste en la presión exterior sentida y en la pasividad de los niños que reciben estas creencias. Es decir, se opera una inculcación obligatoria de estos valores sin

⁵⁷² Santiago Joaquín Insausti, *op. cit.*, 2023, p. 425.

⁵⁷³ *Infra.*, 1.3 “Género y estructuras de poder” p. 30-36.

⁵⁷⁴ *Las malas*, p. 96.

⁵⁷⁵ *Loc. cit.*

⁵⁷⁶ *Loc. cit.*

transmitir el sentido de estas creencias: le enseñaron a creer. El cuestionamiento de la religión se concreta a través de la miseria en la que viven las travestis. La existencia de una fuerza superior benevolente se pone en duda ya que son dejadas en su indigencia: “Algo comenzó en esa penumbra. *Hablo* de mi penumbra ahora, hablo de mí misma. *Hablo* de la sensación de estar tragando puñados de tierra de la mano de Dios”⁵⁷⁷. La violencia y la miseria incluso parece provocada por Dios del que parece emanar la violencia que viven las travestis en la sociedad: “la sensación de estar tragando puñados de tierra de la mano de Dios”⁵⁷⁸. La anáfora con la repetición de “hablo” muestra que la narradora comparte su experiencia personal, su sufrimiento. En esta cita, la evocación de Dios, normalmente asociado con la luz en sus representaciones, se asemeja a una impresión de oscuridad mediante la repetición de la palabra “penumbra”.

Como las mujeres-panteras de la leyenda que hicieron un pacto con el diablo para no morir de hambre en *El beso*, las travestis también se relacionan con la oscuridad y el diablo: “Lo que la naturaleza no te da, el infierno te lo presta”⁵⁷⁹. Dios rechazó ayudarlas, así que, como las mujeres metamórficas, solo quedó a las travestis una identificación con lo diabólico y lo monstruoso: “El cuerpo de las travestis tiene prestado del infierno la sustancia de su hechizo”⁵⁸⁰. Esta asociación se impregna en la visión que tiene la sociedad de ellas y se subraya en el ejemplo anterior con una asonancia en “e-o” y “i-o”. La aliteración también recuerda la sonoridad de la palabra “cuerpo” al principio de la frase y como lo mostraron los autores al emplear la metamorfosis, el cuerpo aparece central en el concepto de género. El cuerpo es donde se manifiesta la metamorfosis y es lo que sirve a uno, mediante cómo lo arregla, para afirmar una identidad ante los otros. No obstante, no hay que olvidar que el cuerpo es también el origen del malestar de las personas que no se reconocen con el género asociado con su sexo biológico. De este cuerpo derivan todas las imágenes del comportamiento que se espera de un hombre y de una mujer, sobre todo en el contexto de los regímenes autoritarios en el que se inscriben *El beso* y *Las malas*. En efecto, en muchas ocurrencias, la diferencia de las travestis se asocia con la idea de pecado: “[Camila] [...] solo reaparecía vestida y lista, a la hora de ir a pecar”⁵⁸¹. Camila se apropia de la consideración que tiene la sociedad de ellas mediante la ironía, afirmando ella

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 114 (el subrayado es nuestro).

⁵⁷⁸ *Loc. cit.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 18 (el subrayado es nuestro).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 128 (el subrayado es nuestro).

misma que “[va] a pecar”⁵⁸² mediante un ritmo binario (“vestida y lista”⁵⁸³), que da ritmo a la enunciación además de la asonancia en “i-a” y palabras cortas de una o dos sílabas.

Asimismo, en su novela *Camila Sosa Villada* representa la visión que tiene la sociedad de las travestis que van en contra de la moral religiosa jugando con los contrastes:

Una vez, Abigaíl Cabelo de Fogo se asomó a la ventana y se abrió el pantalón para mostrarle su pito enorme y mustio a la vecina exaltada con cara de abuela inocente que libraba aquella guerra santa contra nosotras.⁵⁸⁴

La cita se sitúa al final de la novela cuando las travestis están acosadas por los vecinos que quieren que se vayan de la casa de la Tía Encarna, donde han encontrado refugio. Los contrastes se expresan en este caso mediante la yuxtaposición de “pito *enorme* y *mustio*”⁵⁸⁵ y “cara de abuela *inocente*”. Por su significado los adjetivos refuerzan esta oposición y marcan al lector. “Guerra santa” también apoya la oposición con el empleo de la palabra “pito” y recuerda la posición de las travestis frente a la religión, más bien de la religión respecto a ellas.

Además de crear un desfase entre la “gente de buenas costumbres” de los que forma parte la “abuela inocente”⁵⁸⁶, el desfase de los valores religiosos también se manifiesta en las travestis y su representación: “Si tenía pan para poner en mi mesa, entonces me quedaba en casa tranquila durmiendo, como un angelito barbudo”⁵⁸⁷. Otra vez, Camila Sosa Villada se divierte desplazando la imagen que se hace de los referentes religiosos: el ángel, representado normalmente como un niño rubio e inocente (idea que se incrementa con el empleo del sufijo “-ito” con “angelito”), es en este caso “barbudo”⁵⁸⁸. El “angelito” está asociado con la propia narradora, travesti, comparándola entonces con un referente religioso. En efecto, en varias ocurrencias en *Las malas*, se opera una reproducción de imágenes religiosas adaptándolas a las travestis: “Tengo que disimular bien el motivo por el que me paro en mi balcón como una virgen falsa que usurpa el lugar de las verdaderas vírgenes”⁵⁸⁹. La comparación que se establece se enfoca principalmente en la oposición entre las figuras religiosas: las “verdaderas vírgenes”⁵⁹⁰; y la travesti: la “virgen falsa”⁵⁹¹. A través de estas dos entidades que se caracterizan con los

⁵⁸² *Loc. cit.*

⁵⁸³ *Loc. cit.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁸⁵ *Loc. cit.*, (el subrayado es nuestro).

⁵⁸⁶ *Loc. cit.*, (el subrayado es nuestro).

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸⁸ *Loc. cit.*

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁹⁰ *Loc. cit.*

⁵⁹¹ *Loc. cit.*

adjetivos “verdaderas” y “falsa”, se establece una simetría. El verbo “usurpar” y el símil con la religión participan en una inversión de los valores cristianos. Las travestis, que según la sociedad están en el pecado y se oponen a la religión, ocupan en *Las malas* el sitio de las vírgenes utilizando los tópicos vinculados con estas: “La Tía Mara subido a unos tacos de acrílico que parecían mantenerla flotando en el aire, tal como esas vírgenes que levitan por efecto de su propia hermosura”⁵⁹². Las imágenes propuestas por la narradora son visuales gracias a descripciones en las que abundan las subordinadas y las precisiones. Los “tacos de acrílico”⁵⁹³ contrastan con la idea de la “virgen”. Las travestis, en este caso la “Tía Mara”, aparecen sacralizadas y su “hermosura” reemplaza los modelos de belleza impuestos por las pinturas religiosas. Contrasta otra vez con la posición que ocupan las travestis en las márgenes de la sociedad y su físico, fuente de insultos y críticas. Sosa Villada utiliza la asimilación de figuras controvertidas con la religión como complemento de la metamorfosis:

[María] se levantó la blusa toda bañada de lágrimas como debe hacer 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.⁵⁹⁴

La narradora compara a María, cuando está en la etapa culminante de su metamorfosis con la “Virgen María”. Pone al mismo nivel la metamorfosis, encarnación del realismo mágico en el libro, que vive la pobre María con la madre de Cristo, reforzando la impresión de desfase con lo religioso. Hablando de María dice: “Yo pensé que iba a convertirse en santa ahí mismo, que ese era su destino”⁵⁹⁵. En la misma comparación yuxtapone elementos religiosos, paganos y mágicos antes de hablar de “aquejarre”⁵⁹⁶ en la página 109. Recurriendo continuamente a estos referentes, Sosa Villada da cuenta de la influencia de la religión en la cultura argentina e inserta la posibilidad de otra realidad, adaptando los referentes cristianos a la vida travesti.

Efectúa un desplazamiento del sistema de valores religiosos, lo critica mostrando sus límites ya que deja a un sector de la población en la miseria. Por consiguiente, lo desacraliza para hacer valer la existencia travesti, como lo precisa Pablo Farneda: “Allí se perfila otro gran desafío para hacerse un cuerpo: descristianizar el deseo, el imaginario colonial, y producir así

⁵⁹² *Ibid.*, p. 218.

⁵⁹³ *Loc. cit.*

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 109.

un territorio corporal posible de habitar”⁵⁹⁷. La apertura de un espacio en las mentalidades fuera de los tópicos instaurados y validados por las autoridades en *Las malas* pasa en parte por la reinterpretación de la religión. No obstante, la asimilación de las travestis con las vírgenes, recurrente en la novela, puede verse como una reinterpretación de la imagen de la madre. Al salir del esquema tradicional rechazando el papel que les está asignado en relación con el sexo biológico y al entrar en la prostitución, las travestis también se distancian de la posibilidad de tener una familia. Sin embargo, el motivo de la maternidad travesti es omnipresente en la obra. La primera figura materna que se impone, como lo evoca Ximena Venturini en “Autobiografía y cruce en *Las malas* de Camila Sosa Villada”⁵⁹⁸ es la Tía Encarna: “Aquí la novela plantea la maternidad trans, representada en la Tía Encarna, madre adoptiva de la nueva familia”⁵⁹⁹. Gloria María Prado Garduño añade: “En la novela, la tía Encarna, encarna precisamente a una madre por la que se sienten reconocidas, maternadas y sustentadas las travestis”⁶⁰⁰. A continuación, proponemos detenernos en el estudio de la maternidad en *Las malas*, un aspecto que no fue profundizado en los artículos existentes. Observaremos lo que puede simbolizar y cómo se construye en relación con el imaginario religioso.

Cabe recordar, primero, que la existencia de todas las travestis en la novela tiene como punto en común, el abandono de la familia que no aceptaba su diferencia. Encuentran refugio junto a la Tía Encarna. Se desarrolla como un personaje multifacético que *encarna*, como lo deja pensar su nombre, a la figura materna perdida: “era como una madre, como una tía”⁶⁰¹. Cabe notar que el término “Tía” es el que se utiliza más en la novela (184 ocurrencias)⁶⁰², destacando la importancia de esta figura. En ella se manifiesta la protección para las travestis, en una sociedad que las pone en una situación precaria. En la descripción de la Tía Encarna, destaca la idea de solidez y de dureza, utilizando por ejemplo la comparación: “se sabe invulnerable *como* un antiguo ídolo de piedra”⁶⁰³. Frente al abandono de la protección de la familia y del Estado, la Tía Encarna provee la justicia a las travestis, apareciendo a veces como un ser divino:

[...] veo de pronto que la puerta del Kango se abre y el cielo nocturno entra por ahí, y La Tía Encarna, subida a unos tacos de quince centímetros, arrastra fuera de la

⁵⁹⁷ Pablo Farneda, *op. cit.*, p. 433.

⁵⁹⁸ Ximena Venturini, *op. cit.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁰⁰ Gloria María Prado Garduño, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁰¹ *Las malas*, p. 34.

⁶⁰² Anexo 2. “Estadísticas *Las malas*”, p. 7-13 de la sección Anexos.

⁶⁰³ *Las malas*, p. 18 (el subrayado es nuestro).

camioneta al que me estaba estrangulando y empieza a darle patadas en los huevos con sus tremendas plataformas.⁶⁰⁴

En su caracterización se alterna la asimilación a lo religioso (aparece como un milagro, abriendo “la puerta del Kangoo”) y lo violento, que resalta en este caso con el empleo de los verbos (“arrastrar”, “darle patadas”). Por lo tanto, la Tía Encarna es ambivalente, se sitúa entre protección, dulzura y violencia como una diosa o una santa: “aquella diosa de pies de barro y manos de boxeador”⁶⁰⁵. Sigue reforzando la desacralización de la religión que emerge en *Las malas* e introduce, por otro lado, una deconstrucción de la imagen de la madre y familia proporcionada por el Estado argentino: Encarna es la “madre de todos los monstruos”⁶⁰⁶ y las travestis son “sus hijas putativas”⁶⁰⁷.

La Tía Encarna es un personaje presente a lo largo de la novela y llega a ser una de las manifestaciones más concretas del realismo mágico. Su existencia parece tomar sentido cuando conoce al Brillo de los Ojos. El Brillo es un niño abandonado al que encuentran las travestis en el Parque Sarmiento. Su encuentro es el punto de partida de la novela: “Llora con desesperación y el Parque parece llorar con él”⁶⁰⁸ y “Unas ramas espinosas cubren al niño”⁶⁰⁹. Otra vez, su descripción no deja de recordar representaciones religiosas: los elementos exteriores (“el Parque”) se unen a él transmitiendo sus sentimientos y “las ramas espinosas” se asemejan a la corona de espina de Jesucristo cuando es crucificado. Un ambiente de misterio impregna su descripción: no se tiene ninguna información acerca de él, la narración no se centra en él como con las descripciones que hace la narradora de las otras travestis. Al final el niño parece maduro y se hace “oráculo”⁶¹⁰:

Yo opté por dirigirme al cuarto del niño, golpeé a la puerta y el espeso temblor de su clarividencia me corrió como un escalofrío por la espalda. El cuarto exhalaba la angustia de quien puede ver el futuro y no sabe qué hacer con eso.

El Brillo se escondió bajo las sábanas, me pidió que me fuera y, cuando estaba por dejarlo solo, me dijo: “No va a venir. Te puede parecer que sí, que algún día va a venir, pero no. No va a venir nunca”. Yo lo miré y supe de qué me estaba hablando. Supe que esa criatura me acababa de decir algo que no quería escuchar ni siquiera de mí misma.⁶¹¹

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 211.

En la cita precedente, Camila va a ver al niño después de que lo haya pegado la Tía Encarna y esta se arrepienta. Las palabras pronunciadas por el niño aparecen fuera de contexto respecto a los acontecimientos. Los términos utilizados por la narradora como “el espeso temblor de su clarividencia”⁶¹², le confieren un aspecto trascendente que se concretiza en lo que dice el niño con la anáfora formada por la repetición de la expresión “no va a venir”. El Brillo adopta en la narración una imagen de mesías y oráculo para las travestis. Parece tener una distancia objetiva respecto a sus vivencias. A lo mejor sus palabras conciernen la felicidad, la aceptación que pueden tener ellas en la sociedad. Está dentro de la diégesis, pero parece tener una posición objetiva respecto a los eventos y deja de hablar, a lo mejor frente a la violencia que sufrían las travestis: “El Brillo ha dejado de hablar”⁶¹³. No es travesti y ve lo que viven sin estar influenciado por los modelos de la sociedad: no recibió educación religiosa, no fue marcado por los roles de hombre y mujer transmitidos por la idea de familia tradicional. Aparece como un testigo de la existencia travesti, intenta reconstruir su “mitología”, recordando el estudio que hicimos de la animalización y de la metamorfosis:

Quando logramos entrar vemos al niño tallando en madera los animales que hemos sido: mujeres pájaros, mujeres lobos, mujeres tristes, mujeres valientes, toda nuestra mitología tallada estatuillas que el niño crea en su reclusión.⁶¹⁴

Asimismo, el misterio que rodea al Brillo se relaciona con el milagro que sugiere. En efecto, por su presencia concede el milagro de la maternidad. La Tía Encarna, la madre de las travestis, acoge al Brillo como su propio hijo, lo considera como el “Brillo de sus ojos”. Una maternidad que le sería imposible conocer biológicamente e imposible experimentar en la sociedad en la que viven. El Brillo posibilita la maternidad de forma natural, como un instinto primario, animal, común a todas las mujeres y entonces a las travestis: “Me acerqué, lo abracé, traté de consolarlo. He ahí el más puro ejercicio de la maternidad, eso que comparten todas las hembras del mundo: abrazar algo pequeño, darle afecto, aplacar el temor”⁶¹⁵. Normaliza la existencia de las travestis desde el punto de vista femenino. Llama a los referentes del lector para que pueda entender a las travestis, ver que no son diferentes de los otros seres humanos: “Un gesto nada más. El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo, y así el niño queda unido a esa mujer, como Rómulo y Remo a Luperca”⁶¹⁶. Por eso la autora utiliza palabras que se

⁶¹² *Loc. cit.*

⁶¹³ *Ibid.*, p. 217.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

refieren a la biología y al cuerpo humano (“hembra”, “cuerpo”), segmentos cortos marcados por comas, una referencia mitológica y un animal, al relato fundador de Roma.

Por otro lado, el milagro simbolizado por El Brillo se prosigue en la afirmación del realismo mágico:

–¡Estoy cansada de la miseria con la que se miran! – dijo, y se abrió la blusa para liberar un pecho casi tan grande como el niño que reposaba en su brazo, y con la punta del pulgar y del índice se apretó el pezón, y un hilo se deslizó como una lágrima entre sus dedos.⁶¹⁷

La Tía Encarna cuida al Brillo que provoca en ella instintos maternos. Podemos considerar que lo que sale del “pezón” de la mujer travesti es el “aceite de avión”, que utilizaban las travestis para dar forma a su cuerpo de mujer. Sin embargo, tomando en cuenta las imágenes que se elaboran en el resto de la novela, podemos interpretar el evento desde la perspectiva del realismo mágico y considerarlo como un milagro. De nuevo, podemos ver en la descripción de la escena una referencia a las representaciones cristianas de la virgen con su hijo (“el niño reposaba en su brazo”⁶¹⁸), una imagen que se afirma en las siguientes páginas:

Oh, nodriza Encarna. Oh, milagro de tus pechos. Oh, Difunta Correa de tetas de aceite de avión, santa patrona de todas nosotras, que logramos encontrarte en la búsqueda sin descanso de una madre, de procurarnos una madre para esas noches de remordimiento, una madre que nos enseñara a no sufrir.⁶¹⁹

La utilización del campo semántico de la religión sigue importante (“milagro”, “Difunta Correa”, “santa patrona”, “madre”), se mezcla con un lenguaje coloquial (“tetas”) y el campo semántico del dolor (“sin descanso”, “remordimiento”, “sufrir”). El vocabulario religioso sirve para subrayar el dolor de la existencia travesti. Se afirma en el origen misterioso del Brillo, que más tarde en la obra se precisa ser el hijo de la Difunta Correa, cuando Camila dice que las travestis son las “únicas conocedoras del secreto del hijo de la Difunta Correa”⁶²⁰. Esta alegoría del mito de la Difunta Correa, un personaje mítico de las creencias religiosas en Argentina, representa otro apogeo del realismo mágico. Las travestis se apoderan de la figura de la Difunta Correa. A lo largo de la novela, antes de que se revele que el Brillo es su hijo, existen varias referencias al personaje mítico: “En la cartera llevo una estatuilla de la Difunta Correa y unas

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁶¹⁸ *Loc. cit.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 229.

galletitas dulces”⁶²¹. En Argentina, la figura de la Difunta Correa, también llamada Deolinda, se caracteriza por el dolor. Se construyeron santuarios en las rutas del país como consecuencia a una leyenda aparecida en torno a 1841⁶²². El mito se origina en el sufrimiento de una mujer, María Antonia Deolinda Correa⁶²³. Atravesó un desierto, sufriendo sed, con su hijo en brazos para buscar a su marido que “fue tomado prisionero en medio de los conflictos entre unitarios y federales”⁶²⁴. Justo antes de fallecer por las condiciones de su travesía, la mujer “invoca a Dios para que salve a su pequeño hijo”⁶²⁵. Poco tiempo después, unos arrieros encontraron el cuerpo de la mujer, le hicieron una sepultura y salvaron al niño⁶²⁶. Por lo tanto, podemos ver en el grupo de travestis que encuentran al niño una prolongación del mito. Además, el final trágico del mito puede verse reflejado en el propio final de *Las malas*: La Tía Encarna no sobrevive a su travesía en la sociedad argentina y muere con El Brillo al lado de ella⁶²⁷. Recuerda la representación que se hace de Deolinda en los altares, tendida con su niño en brazo mamando, como podemos verlo en los Anexos en la fotografía tomada en el Santuario de la Difunta Correa en Vallecito (Provincia de San Juan en Argentina)⁶²⁸.

Por consiguiente, la evocación del sufrimiento de la Difunta Correa en *Las malas* puede interpretarse como metáfora del dolor travesti: la travesía del desierto de Deolinda podría compararse con la vida de las travestis en la sociedad argentina todavía marcada por el autoritarismo a finales de los años 90. La autora facilita la identificación y la comprensión de las travestis utilizando una figura popular en Argentina conocida por muchos y acerca de la cual se hicieron varias adaptaciones con películas⁶²⁹, poemas⁶³⁰ o incluso novelas⁶³¹.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 225.

⁶²² Equipo NAYa, “Difunta Correa”, In: *Diccionario de mitos y leyendas* [en línea], 2020 (consultado el 31/01/2023), disponible en https://www.cuco.com.ar/difunta_correa.htm

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ Analizaremos más en detalle el final de la novela en “3.3.2 Un modelo de sociedad diferente y su fracaso: el matriarcado en *Las malas* y la unión de las luchas en *El beso de la mujer araña*”, p. 122-129.

⁶²⁸ Anexo 3. “Imagen de la Difunta Correa”, p. 14 de la sección Anexos

⁶²⁹ Véase por ejemplo la película de Hugo Reynaldo Mattar, *Difunta Correa* realizada en 1975 (Hugo Reynaldo Mattar, *Difunta Correa*, Buenos Aires: 1975, 86 min).

⁶³⁰ Véase por ejemplo el poema titulado “La Difunta Correa” sacado del poemario *Romancero Criollo* (1977) de León Benarós (León Benarós, “La Difunta Correa”, *Romancero Criollo*, Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 127-138).

⁶³¹ Véase por ejemplo la novela *La Difunta Correa* de Agustín Pérez Pardella publicada en 1975 (Agustín Pérez Pardella, *La Difunta Correa*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1975, 206 p.).

Por otro lado, si tomamos en cuenta el conjunto de metáforas construidas alrededor de la maternidad y de la religión también podemos ver en el Brillo un *alter ego* de Camila: “La misma noche que Camila conoce a su nueva familia, El Brillo también las conoce”⁶³². Podríamos profundizar esta idea e interpretar el encuentro del Brillo y la llegada de los dos al grupo de travestis, como una metáfora del renacimiento que conoce Camila al asumir plenamente su expresión de género. Por lo tanto, podemos considerar *Las malas* como una “novela de aprendizaje”⁶³³ que relata la realización de la narradora como travesti al llegar a Córdoba. La “manada” se transforma en su nueva familia tras haber dejado la biológica: “Reconociéndola una de ellas, vulnerable y sola, las chicas la acogen como un miembro más de esa familia que le brinda protección a Camila”⁶³⁴. La nueva familia, como lo evoca Ximena Venturini, se transforma en un modelo familiar diferente del que está transmitido por el Estado: “De esta manera, la fuerza de esta nueva familia es mostrar que otras familias existen también, otra vez, saliendo de la heteronormatividad que la sociedad establece”⁶³⁵. Recordamos⁶³⁶ que la palabra “familia” forma parte de las 250 palabras recurrentes en *Las malas* (en la 92ª posición con 28 ocurrencias)⁶³⁷, lo que testimonia de la reapropiación de la estructura familiar que participa en la construcción de los roles de género. La figura materna se manifiesta en la Tía Encarna y “El Hombre Sin Cabeza” representaría al padre mediante otra metáfora religiosa: “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”⁶³⁸. El Hombre sin Cabeza, un antiguo guerrero africano y novio de la Tía Encarna, es uno de los únicos hombres descritos en la novela, fuera de los hombres de “buenas costumbres”. En su caracterización se distancia de los otros hombres en la sociedad:

“Los hombres sin cabeza” son humanos a los que les falta el cerebro y, por tanto, piensan desde otros lugares del cuerpo, hecho por el cual su racionalidad ha mutado en una enorme bondad, comprensión y generosidad hacia otros seres humanos, esos sí “completos”.⁶³⁹

⁶³² Ximena Venturini, *op. cit.*, p. 231.

⁶³³ Gloria María Prado Garduño, “De la vivencia a la autobioficción: *Las malas* de Camila Sosa Villada”, *Devenires* [en línea], N° 47, 2023 (consultado el 04/03/2024), p. 189, disponible en <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/862>

⁶³⁴ Ximena Venturini, *op. cit.*, p. 231.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁶³⁶ *Infra.*, 1.4.1 “Los protagonistas y sus padres”, p. 37-41.

⁶³⁷ Anexo 2. “Estadísticas *Las malas*”, p. 7-13 de la sección Anexos.

⁶³⁸ *Las malas*, p. 46.

⁶³⁹ Gloria María Prado Garduño, *op. cit.*, p. 198.

Paradójicamente, los únicos hombres que no maltratan a las travestis aparecen como hombres incompletos (“les falta el cerebro”⁶⁴⁰): en la sociedad retratada por Camila Sosa Villada, los hombres que son sensibles y no son violentos, es decir que se distancian de los roles de género de la época, son hombres anormales. Estos hombres que salen de los esquemas tradicionales, como el Hombre Sin Cabeza, se integran en el nuevo modelo de familia creado por las travestis.

3.3.2 Un modelo de sociedad diferente: el matriarcado en *Las malas* y la unión de las luchas en *El beso*

A continuación, vamos a estudiar la concretización de la inversión del sistema de valores tradicionales en *Las malas* y *El beso*. Puig y Sosa Villada presentan una alternativa mediante la exposición de otra organización social de la que existía en la época de composición de las obras. Con la representación que Camila Sosa Villada hace de la realidad travesti, da cuenta del intento de reproducción de los modelos religiosos y familiares que rechazaron a las travestis. Sin embargo, al mismo tiempo, las travestis afirman su diferencia al adaptar estos modelos a su modo de vida. Los reinventan creando un nuevo tipo de familia, pero también sugiriendo una sociedad diferente.

Al no encontrar un sitio en la sociedad y al no incluirse en los esquemas tradicionales derivados de los regímenes autoritarios, la reinención de los modelos familiares y religiosos dirige a las travestis hacia la construcción de una sociedad propia. La novela de Camila Sosa Villada y la existencia travesti están principalmente impregnadas por lo femenino, en mayoría con las referencias a las vírgenes y a la maternidad. La sociedad que va tomando forma en la manada podría asociarse con un matriarcado. Se evidencia en parte con el empleo del neologismo “matriapotestad” cuando Camila cuenta su llegada al grupo: “[...] todas querían atribuirse alguna matriapotestad sobre mí”⁶⁴¹. El término puede recordarnos el de “patria potestad”, es decir la autoridad del padre en la familia tradicional, recordamos según la RAE: “Conjunto de deberes y derechos que conforme a la ley tienen los padres sobre sus hijos menores no emancipados”⁶⁴². En una sociedad travesti dominada por mujeres que se alejaron

⁶⁴⁰ *Loc. cit.*

⁶⁴¹ *Las malas*, p. 200.

⁶⁴² *Diccionario de la Real Academia Española*, “Patria potestad”, *op. cit.*

de la dominación masculina, la norma se invierte. El grupo de perras callejeras que participa en la animalización de las travestis aparece como un reflejo o una prolongación de la organización social de las travestis: solo hay hembras, viven todas juntas y se apoyan:

Las perras se nos acercaban y lamían nuestras manos, algunas se ponían nerviosas y parecían que nos iban a morder, pero las otras las echaban para que no nos ensuciaran la ropa. Muchas veces nos salvaron de una paliza, aparecían de la nada en cuanto el tiempo se tensaba. Y así como aparecían regresaban adonde había estado la carpa de la mujer que les había dado asilo. Cada tanto tenían cachorros, que terminaban yéndose después de beber su leche.⁶⁴³

El grupo, tanto el de las perras como el de las travestis, responde a un ciclo natural en su vida: los cachorros –o jóvenes travestis– llegan a la manada, se crían como travestis antes de irse cuando ya son capaces de enfrentarse con la sociedad y sobrevivir: “Cada tanto tenían cachorros, que terminaban yéndose después de beber su leche”⁶⁴⁴. Para ilustrar la idea de ciclo, pensamos en el principio de la novela que corresponde a la llegada de Camila a la manada cuando acaba de dejar a su familia. Luego, hacia el final de la obra, se distancia poco a poco del grupo.

En *Las malas*, el relato es femenino centrado, en vez de falo centrado, dando cuenta de la reapropiación que hacen las travestis del dolor producido por la exclusión social. En “Orgullo Travesti: formas de la *hontologie* en *Las malas* de Camila Sosa Villada”, José Javier Maristany estudia cómo la vergüenza que viven las travestis por el tratamiento de la sociedad se transforma para ceder el paso al “orgullo” y la “autoafirmación”⁶⁴⁵. En efecto, el ánimo provocado por su condición las lleva a crear una verdadera sociedad que toma forma en la casa de la Tía Encarna: “un caserón de dos plantas pintado de rosa que parece abandonado y las recibe con los brazos abiertos”⁶⁴⁶. En la sociedad que las excluyó de todas partes y donde solo pueden salir de noche para ejercer su oficio, la casa, personificada, representa un refugio, una tierra de nadie: “Van a la casa de la Tía Encarna [...] porque no se podía estar más a salvo en ningún otro lugar”⁶⁴⁷. En esta casa se configura la sociedad travesti con su organización social. La jefa política de este matriarcado es la Tía Encarna, la figura materna que también impone disciplina al grupo “con

⁶⁴³ *Las malas*, p. 120.

⁶⁴⁴ *Loc. cit.*

⁶⁴⁵ José Javier Maristany, *op. cit.*, p. 505.

⁶⁴⁶ *Las malas*, p. 23.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

sus gritos de matriarca”⁶⁴⁸ como se observa en su comportamiento: “Siempre había sido *monárquica* la Tía Encarna”⁶⁴⁹.

Asimismo, la sociedad travesti tiene su propio sistema religioso con su jefa religiosa: la “Machi Travesti, a quien se le atribuía el poder de resucitar a las moribundas con su magia negra, aprendida en Brasil”⁶⁵⁰. La Machi Travesti es la representante de un culto sincrético que mezcla referentes cristianos, magia negra y tradiciones indígenas: “cantó una canción en *quechua* que aseguraba la sonrisa de la tierra para recibir al niño”⁶⁵¹. La Machi Travesti aparece como una mezcla entre lo sagrado y lo concreto puesto que también conoció las violencias infligidas a las travestis en Argentina: “La Machi era una bravísima travesti paraguaya que le había arrancado la mitad del pene a un policía, con los dientes, porque había querido violarla”⁶⁵². A pesar de los maltratos que padecen las travestis, lograron reconstruirse un equilibrio con sus “ritual[es]”⁶⁵³ y “ceremonia[s]”⁶⁵⁴. La Machi Travesti realiza, por ejemplo, los bautismos: “A los trece años, luego de una semana en aquella casona rosa, María había sido *bautizada* como travesti”⁶⁵⁵; también realiza las bodas que tienen lugar en la comunidad: “nuestra curandera, nuestra Machi Travesti, la única autorizada para officiar una *boda* tan importante”⁶⁵⁶; y las ceremonias funerarias cuando se muere una de ella para ir al “cielo de las travestis”⁶⁵⁷. Por lo tanto, las travestis reconstruyeron toda una cosmogonía femenina fuera de la que existía en su sociedad. Su sistema religioso se basa en el politeísmo dirigiéndose a vírgenes: “La Machi empezó a hablarle a alguien invisible. ‘Le rezo a la Virgen porque es mujer y nos entiende más a nosotras’ [...]”⁶⁵⁸; y a diosas: “las Diosas Travestis que nos protegían desde nuestro cielo”⁶⁵⁹.

Por consiguiente, en *Las malas*, las travestis crean una nueva sociedad matriarcal inspirándose en parte en el patriarcado que existía en la época. Sin embargo, proponen un sistema de valores nuevo que les permite existir, una opción que también Manuel Puig sugiere

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 61 (el subrayado es nuestro).

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 92 (el subrayado es nuestro).

⁶⁵² *Ibid.*, p. 92.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 35 (el subrayado es nuestro).

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 42 (el subrayado es nuestro).

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

en *El beso*. Asimismo, Molina y Valentín, reconstruyen un lugar seguro, un nuevo mundo entre las paredes de la celda en la que están encerrados. Aunque no hay descripciones del lugar, este nuevo mundo es simbólico. Se plasma en la relación entre los dos personajes, en la exposición de la personalidad de cada uno a través de las películas y sus conversaciones. Las películas se convierten en un pretexto para exponer sus ideales, dar su opinión, pero también en un lugar seguro en el que se refugian, como Valentín en sus alucinaciones finales. Paradójicamente, Puig da forma a un asilo, en la propia cárcel, para Molina y Valentín en el que los dos se pueden expresar libremente. En efecto, las conversaciones que se van tejiendo entre el activista político y el homosexual, dos personalidades reprimidas por la dictadura, permiten a Puig exponer la realidad que viven. Podemos considerar que Puig utiliza la diégesis para humanizar dos luchas que apoyaba y criticar el régimen dictatorial. Aparece como una forma de transmitir sus ideas mediante la narración sin que sea un panfleto, como las notas de pie de página que le sirvieron para refutar indirectamente los orígenes patológicos de la homosexualidad. Las estrategias que utiliza Puig en *El beso* pueden verse como una manera para evitar la censura, sin embargo, la sufrió igual y tuvo que exiliarse tras la publicación del libro. A través del revolucionario Valentín, Puig se compromete, expone indirectamente al lector sus ideales políticos:

[V] –Sí, y no importa que te rías... Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada... es cambiar el mundo.

[M] –Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

[V] –Es que no estoy solo, ¿eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¿eso es lo importante!... En ese momento no estoy solo, estoy con ella y todos los que piensan como ella y yo, ¿eso es!, y no me lo tengo que olvidar. Es ésa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar... Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¿estoy con ellos!, ¡ahora en este momento!, no importa que no los pueda ver.⁶⁶⁰

En este diálogo, Valentín insiste en la necesidad de “cambiar el mundo”. La voluntad de animar a luchar se sitúa en las frases cortas y en la utilización de la puntuación: los puntos suspensivos, los puntos de exclamación y de interrogación. Por otro lado, la repetición del verbo “estar” y del sustantivo “solo” dan ritmo a las palabras de Valentín. Sirve para impactar al lector, que los que están encarcelados o exiliados no se desanimen y no se crean solos; aunque la gente se exilia o está en lugares diferentes es posible luchar, hay que creer que es posible y tener esperanza. Puig llama a la solidaridad de la gente, a la solidaridad entre las luchas y subraya la necesidad de acción. Puede considerarse como un mensaje universal de ánimo para

⁶⁶⁰ *El beso*, p. 48.

los que luchan por una causa política en contra de la dictadura militar o por los derechos homosexuales⁶⁶¹. La universalidad del mensaje de Puig también puede ser reforzada por el rechazo de una potencial identificación autobiográfica del autor con *El beso*, como lo explicita Larrieu:

Chez Puig, qui resta toujours assez discret – voire timoré – sur sa vie privée et la dimension autobiographique de Molina, l'un de ses personnages les plus emblématiques, le thème de l'homosexualité acquiert une dimension militante et politique d'une grande force.⁶⁶²

Además de los activistas políticos, los activistas sexuales también pueden identificarse, por el tema de la novela y por el compromiso del autor en su vida que formaba parte del FLH (Frente de Liberación Homosexual). El discurso comprometido de Puig mediante sus personajes puede sugerir una convergencia de las luchas en este periodo de dictadura militar en el que la represión es fuerte. En 1997, la opinión de Puig acerca de esta unión de las luchas sugerida en *El beso* se concretiza en sus declaraciones:

La formación de un ghetto más no creo que sea la solución, cuando lo que se busca es la *integración*. Y por esto me parece necesaria una posición más radical, si bien *utópica*: *abolir inclusive las dos categorías*, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre.⁶⁶³

La “integración” es el objetivo aclarado por el autor. Las luchas por los derechos humanos no tienen que separarse, tienen que unirse para ser más eficientes. En *El beso*, la posibilidad de unión de las luchas se simboliza mediante la relación sexual entre Molina y Valentín como abolición de “las dos categorías, hetero y homo”⁶⁶⁴, para retomar las palabras de Puig. Realiza una inversión de la visión tradicional reproductiva del sexo transmitida por los regímenes autoritario normalizando las relaciones homosexuales. Valentín reconoce por ejemplo que “el sexo es la inocencia misma”⁶⁶⁵. Puig quiere mostrar que lo único que pone a todos en un nivel de igualdad es el sexo, como lo subraya Petra Báder: “Entonces, contrariamente a la estética de la erótica, la de la sexualidad concibe el coito como una

⁶⁶¹ Cabe precisar que, en *El beso*, la universalidad se ve reforzada por la ausencia de referentes temporales en la novela, excepto la fecha de encarcelamiento de los personajes (recordamos, 1972 para Valentín y 1975 para Molina).

⁶⁶² “En la obra de Puig, que siempre se quedó discreto –incluso timorato– acerca de su vida privada y de la dimensión autobiográfica de Molina, uno de sus personajes más emblemáticos, el tema de la homosexualidad adquiere una dimensión militante y política de gran fuerza” [nuestra traducción], (Lionel Souquet, *op. cit.*, 2018).

⁶⁶³ Manuel Puig, *op. cit.*, 1997, p. 3 (el subrayado es nuestro).

⁶⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁶⁵ *El beso*, p. 224.

transformación que conduce al hombre al grado cero de la sociedad”⁶⁶⁶. En efecto, en *Las malas* cuando Camila se acuesta con clientes, “gente de buenas costumbres”, se encuentran los dos en un mismo plano, en un nivel de igualdad; asimismo, cuando Valentín y Molina se acuestan, entre ellos ya no existe la diferencia de convicción política o la discriminación de Molina por su orientación sexual o expresión de género:

[M] –No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, *la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.*

[V] –Sí, te escucho.

[M] –En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estamos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mí mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio.⁶⁶⁷

Mediante la oralidad del diálogo de los personajes, Puig usa la retórica y la situación de los dos protagonistas para transmitir ideas a sus lectores. La función fática del texto se evidencia cuando Molina se asegura de que Valentín entienda bien lo enunciado mediante interrogativos. Al ser leídos estos se dirigen también a los lectores: “¿Cómo podría decirte?”⁶⁶⁸, “¿me explico?”⁶⁶⁹. En este extracto, se retoma la idea de la existencia de un mundo aparte de los otros en la celda, como una “isla desierta”⁶⁷⁰ utópica en la que “nadie oprim[a] a nadie”⁶⁷¹. Por otra parte, el condicionamiento infundido por la sociedad autoritaria se expone al evocar la “mente [...] condicionada”⁶⁷² de Molina. Podemos ver también, en la “mente [...] deformada”⁶⁷³, que se refiere a una idea de desviación de lo natural y normal, una referencia a las investigaciones que patologizaban la homosexualidad. Sin embargo, en este caso, el sexo se convierte en una posibilidad de unión entre Valentín y Molina, y entonces una posibilidad de libertad: “estamos perfectamente libres”⁶⁷⁴. Se podría alcanzar esta libertad, paradójicamente, en la cárcel en la que los personajes están liberados de la presión social, liberados de sus “opresores”⁶⁷⁵. Molina,

⁶⁶⁶ Petra Báder, *op. cit.*, p. 335.

⁶⁶⁷ *El beso*, p. 206 (el subrayado es nuestro).

⁶⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁶⁹ *Loc. cit.*

⁶⁷⁰ *Loc. cit.*

⁶⁷¹ *Loc. cit.*

⁶⁷² *Loc. cit.*

⁶⁷³ *Loc. cit.*

⁶⁷⁴ *Loc. cit.*

⁶⁷⁵ *Loc. cit.*

acostumbrado al maltrato, ya que le es “perturbador” que alguien “[le] quier[a] tratar bien, sin pedir nada a cambio”⁶⁷⁶, desea ser aceptado por la sociedad.

Valentín que hasta ahora rechazaba la visión de Molina empieza a aceptarla y se observa un cambio en su punto de vista a lo largo de la novela: “—Aprendí mucho con vos, Molinita...”⁶⁷⁷. Los discursos comprometidos, políticos y de libertad sexual, se entrecruzan en Valentín y sus palabras se pueden aplicar a cualquiera de las dos luchas: “Y yo, que siempre putié contra las religiones, porque confunden a la gente y no dejan que se luche por la igualdad”⁶⁷⁸. Valentín, un activista político que reconoce la libertad sexual, se hace vector de la unión de las luchas al tener sexo con Molina y pedir que le ayude en su causa. Podemos observar que el diálogo se hace existencialista. En su artículo “La novela existencialista, narrativa filosófica” Mauro Jiménez define el existencialismo:

Todos los escritores del ámbito existencial, ya sean filósofos o novelistas, desarrollan en sus obras la tarea de entender la existencia del hombre desde su propia experiencia. Este objetivo no es, sin embargo, un fin meramente especulativo que se reduce a la práctica del pensamiento, sino que ha de demostrarse con la misma vivencia, de ahí que la acción y la libertad sean una y otra vez, junto a la relación del individuo con los otros, los motivos principales del existencialismo.⁶⁷⁹

En efecto, los dos protagonistas, hasta parecen confundirse o asemejarse tras haber tenido una relación sexual, cuestionando la existencia de cada uno:

[M] —Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.

[V] —...

[M] —O que yo no era yo. Que ahora yo...eras vos.⁶⁸⁰

Una asimilación de los dos personajes se manifiesta en la sucesión y repetición de los dos verbos “ser” y “estar”. Estos se suman a un paralelismo en las frases además de asonancias en “a” y “o” y aliteración en “r”. Al final, Valentín y Molina se parecen bastante, los dos tienen un dilema interior: Molina intenta no decepcionar a su madre y quiere ser libre en la sociedad, Valentín quiere respetar los preceptos de la lucha y “cambiar el mundo”⁶⁸¹ según sus ideales.

⁶⁷⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁷⁹ Mauro Jiménez, “La novela existencialista, narrativa filosófica”, *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada* [en línea], N° 6, 2020 (consultado el 06/05/2024), p. 51, disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4407>

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

Las identidades de los dos prisioneros, que parecían oponerse al principio de la novela, se unen. En la relación que tienen, parecen borrarse los géneros:

[M] –No me apures, dejame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...

[V] – ...fuera de peligro.⁶⁸²

Se deshacen de los roles de género, ninguno de los dos se siente “ni hombre ni mujer”. Completan la frase el uno al uno, como si fueran una misma persona. Valentín y Molina se confunden a nivel de la identidad hasta tal punto que incluso sus cuerpos parecen formar uno:

[M] –Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.

[V] –¿Qué lunar?... Yo tengo un lunar, no vos.

[M] –Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, ... que no tengo.⁶⁸³

Al buscar un lunar que no tiene, los pensamientos existencialistas borran la distancia entre los dos personajes. La modalidad narrativa, con la ausencia de narrador que precisa quién de los dos habla, incrementa también la confusión del lector y la asimilación de Valentín y Molina. En la celda, los dos sienten alivio al dejarse llevar. Casi se convierten en una única persona simbolizando la posibilidad de unión de las luchas.

3.3.3 El desenlace: final trágico y existencialismo

En *El beso*, la relación que se establece entre Molina y Valentín se compara con una “isla desierta”⁶⁸⁴, un lugar fuera del resto de la sociedad. No obstante, en la cita de Puig de 1997 que estudiamos antes, la “posición” que “[le] parece necesaria” y permitiría el borramiento de las categorías puede ser “utópica”⁶⁸⁵. Según la RAE, una utopía es un “Plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización”⁶⁸⁶. Al centrarnos en el sentido de la

⁶⁸² *Ibid.*, p. 238.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁸⁵ Manuel Puig, *op. cit.*, 1997, p. 3.

⁶⁸⁶ Diccionario de la Real Academia Española, “Utopía” [en línea], consultado el 07/04/2024, disponible en <https://dle.rae.es/utop%C3%ADa>

palabra utopía y su aparente “difícil realización”⁶⁸⁷, podemos relacionarla con el final de *El beso*. En efecto, hacia el final de la novela, la realidad de la sociedad autoritaria oscurece la visión utópica de los personajes.

El Director de la prisión intenta sacar información acerca de los revolucionarios de Valentín a través de Molina. Le promete que lo dejará salir de la cárcel para ver a su madre enferma si los ayuda. Sin embargo, Molina no se decide a engañar a Valentín y cuando este le da información acerca de su organización política rechaza escucharlo: “No, mirá. No me cuentes por favor”⁶⁸⁸. Al saber que las autoridades envenenan la comida de Valentín para debilitarlo y que solté información, podemos pensar que Molina intenta sugerir indicios del engaño a Valentín. Por ejemplo, Molina le indica que la comida del penal puede hacer que se encuentre mal: “[M]–[...] Yo quiero que comas el pollo, no, *los* pollos, los dos, con la condición de que no pruebes la comida del penal, que es la que te hace mal”⁶⁸⁹. Sabemos que Valentín es muy racional y lo analiza todo. Por lo tanto, podemos suponer que entiende los actos de Molina. Molina decide no transmitir ninguna información a la penitenciaría y termina apoyando la causa de Valentín. En efecto, cuando Valentín se entera de que Molina va a salir de la Penitenciaría le pide que este último transmita un mensaje a sus compañeros:

[V] –Sí, me alegro por vos, pero también por otra cosa... ¡esto es fabuloso! [...] Mirá... en estos últimos días se me ocurrió un plan de acción extraordinario, y me moría de bronca pensando que no se le podía pasar a mi gente.⁶⁹⁰

El dramatismo del final de la novela se va perfilando aunque Valentín “[le] asegur[a] [a Molina] que no habría el menor riesgo”⁶⁹¹. Por otro lado, ante la ausencia de información transmitida por Molina, el Director tiene dudas: “También hay otra posibilidad: que Molina intente salir sin comprometerse con nadie, ni con nosotros ni con Arregui. Que Molina esté de parte de Molina y nada más”⁶⁹². Las dos luchas se han entendido y unido. No obstante, la utopía creada por los personajes en su celda habrá sido corta. Al salir de prisión las autoridades vigilan a Molina y lo interceptan cuando transmite el mensaje de Valentín a sus compañeros:

Más aún, si estaba a sabiendas de que era vigilado, su plan, en caso de ser sorprendido en actitud comprometida por las fuerzas del CISL, pudo haber sido uno de los dos

⁶⁸⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸⁸ *El beso*, p. 135.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 250.

siguientes: o pensaba escapar con los extremistas, o estaba dispuesto a que estos lo eliminaran.⁶⁹³

La novela que se centraba hasta ahora en el diálogo de Valentín y Molina, pasa a ser la transcripción del “Informe sobre Luis Alberto Molina”⁶⁹⁴ realizado por “[el] servicio de vigilancia CISL en colaboración con el servicio de vigilancia telefónica TISL”⁶⁹⁵ en el penúltimo capítulo. El lenguaje es formal en oposición al lenguaje oral del resto de *El beso*, lo que crea un distanciamiento con Molina, cuya muerte es contada mediante la frialdad de los aparatos de la dictadura. Como no transmitió información al Director acerca de “los extremistas”⁶⁹⁶, Molina podía suponer que iba a ser vigilado. Sin embargo, se comprometió a entrar en contacto con los revolucionarios. Se sacrificó por la lucha, pero también por la afección que sentía por Valentín. El dramatismo de los actos de Molina se encuentra reflejado en la última frase del delirio de Valentín:

¡Marta, ay cuánto te quiero!, eso era lo único que no podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre, “no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz”.⁶⁹⁷

Recordamos que, en el delirio de Valentín, Molina está caracterizado como ser híbrido que adopta características suyas, pero también de Marta (novia de Valentín), de la mujer-araña y de la isleña. Podemos observar en la cita precedente, que es la última frase de *El beso*, una alusión a la importancia que Molina y Valentín dan al final de las películas y su significado. Por ejemplo, cuando los protagonistas intercambian acerca del final de la película “nazi”, dicen:

[V] –Me quedé intrigado por el final de la película, la nazi.

[M] –¿No era que no te gustaba?

[V] –Sí, pero lo mismo quiero saber cómo termina, para ver la mentalidad de los que la filmaron, la propaganda que quería hacer.⁶⁹⁸

Cabe precisar que la mayoría de las películas que contó Molina trataban de un romance entre un hombre y una mujer que terminaba “mal”: por la separación de los amantes, por ejemplo, o la muerte de uno de los dos. El final de Molina puede asemejarse al final de las protagonistas de las películas, que son de alguna forma *alter egos* de Molina. Por consiguiente,

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 97.

podemos pensar que Puig anunció el final funesto de *El beso* desde el principio de la novela. De esta manera, Puig fue incrementando la tensión dramática hasta el desenlace. Preparó al lector a cuestionar la muerte de Molina cuya vida fue marcada por el dolor de la diferencia de su expresión de género y murió por la lucha política en contra de la dictadura.

En *Las malas*, el existencialismo que se presenciaba en *El beso*, participa también en el proyecto literario de la autora. En *El beso* el existencialismo permitía insertar un cuestionamiento de la identidad de género sugiriendo una unión entre Molina y Valentín, en *Las malas*, transcribe el sufrimiento de la vida cotidiana travesti:

En el callejón sin salida adonde desemboca la vida de todas las travestis, siempre estamos dándole batalla a la intemperie, tratando de trocar un cuerpo muerto por un vivo, un cuerpo que respire y resista, que sobreviva a las mil muertes que nos pone la parca en el camino.⁶⁹⁹

En la mirada de la narradora se entrecruzan la muerte y la vida a través de los campos semánticos: “cuerpo muerto”, “mil muertes”, “la parca” se vinculan con la muerte; “vida”, “vivo”, “respire”, “sobreviva” en relación con la vida. Cabe precisar que el “cuerpo muerto” que se intenta “trocar” con uno “vivo” puede interpretarse como una metáfora de la transición de las travestis: de su cuerpo biológicamente masculino (“muerto”), a un cuerpo reconocido exteriormente como femenino (“vivo”), en adecuación con su expresión de género. La vida se representa como una lucha imposible de ganar contra la muerte, contra elementos que no se pueden controlar: “siempre estamos dándole batalla a la intemperie”⁷⁰⁰. La existencia travesti aparece sin importancia en la sociedad: “el callejón sin salida adonde desemboca la vida de todas las travestis”⁷⁰¹. “el callejón sin salida”, un lugar oscuro propicio a la violencia en contra de las travestis, es utilizado como metáfora de la consideración y del impacto de las travestis en la sociedad. Además, la alternancia de asonancias en “a” y “o” y el uso del presente de verdad general dan solemnidad a las palabras de la narradora. Como en otros ejemplos, utiliza frases impactantes y da importancia a la sonoridad. De esta manera, sus oraciones se asemejan a refranes y marcan al lector: “El mundo del deseo no es todo lo luminoso que se cree”⁷⁰² (notamos una asonancia en “o”). Por lo tanto, el existencialismo de Camila-narradora que reflexiona el sentido de la existencia travesti, suele inclinarse hacia reflexiones filosóficas.

⁶⁹⁹ *Las malas*, p. 197.

⁷⁰⁰ *Loc. cit.*

⁷⁰¹ *Loc. cit.*

⁷⁰² *Ibid.*, p. 163.

Concede a la obra un aspecto pesimista y acompaña también de alguna forma al lector hacia el desenlace funesto de la obra.

En efecto, aunque *Las malas* presenta hechos autobiográficos tiene la estructura de la ficción con un desenlace, que como *El beso*, es trágico. Philippe Lejeune habla de la importancia del orden de presentación de los acontecimientos en el relato. La manipulación de “l’ordre du récit”⁷⁰³ influencia lo que transmite el autor. En *Las malas* la estructura del relato testimonia de la progresiva decadencia de la sociedad travesti. Asimismo, es importante precisar que esta estructura es circular al reflejar las vivencias de Camila-narradora: Camila pensaba ser libre al venir a estudiar en Córdoba lejos de su pueblo y prostituirse, por eso perdió simbólicamente a su familia biológica; se construyó otra familia, pero las circunstancias llevan a la pérdida de esta segunda familia; por consiguiente, al final de la obra, Camila se encuentra de nuevo sola y separada de su familia. A lo largo de *Las malas*, Camila se da cuenta de que su familia de sustitución se está destruyendo, que se está acercando otra vez a un rechazo por parte de la sociedad. La decadencia progresiva de la sociedad travesti está impulsada por la modernización de Córdoba y del Parque Sarmiento: “Los diarios y la televisión decían que, con la nueva iluminación del Parque, se iban a acabar la delincuencia y la prostitución”⁷⁰⁴. El Parque, el único lugar en el que las travestis podían trabajar y salir casi libremente de noche en la ciudad, les está quitado.

Por lo tanto, el final de *Las malas* representa “el éxodo de las travestis”⁷⁰⁵, un sufrimiento que se acompaña de derrotas simbólicas: por ejemplo, la Tía Encarna vuelve a salir a la calle como “un hombre”⁷⁰⁶ al haber “ingresado en la vida blanca”⁷⁰⁷ para que el Brillo no sufra acoso en la escuela. Además, como símbolo de la decadencia travesti, la vegetación termina cubriendo por dentro y por fuera toda la casa de la Tía Encarna, el refugio que se habían construido: “Es una incongruencia en el barrio, parece una fortaleza hecha de trenzas de ramas y hojas por donde se filtran pájaros y mariposas”⁷⁰⁸ y “La vegetación había tomado el patio por completo, era como estar adentro de una selva”⁷⁰⁹. La casa era el único lugar seguro para las travestis y vuelve a ser un lugar peligroso donde los gatos pueden comer a María la Pájara: “María La Pájara ha sido recluida en la jaula ubicada estratégicamente en la cocina para

⁷⁰³ “el orden del relato” [nuestra traducción], (Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 115).

⁷⁰⁴ *Las malas*, p. 199.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁰⁸ *Ibid.* p. 225.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

protegerla de los gatos”⁷¹⁰. Los lugares en los que ya se “reclu[ían]” las travestis antes también se hacen peligrosos y estas se encuentran aún más excluidas. Paradójicamente, la modernización de Córdoba es sinónimo para ellas de un incremento de la precariedad y marginalización.

La decadencia de la sociedad travesti es acompañada por el cansancio de Camila: “Yo digo que estoy cansada”⁷¹¹. Cuestiona la existencia que lleva desde que llegó a Córdoba: “¿Dónde están mis padres en aquel momento? ¿Cómo es posible esta vida?”⁷¹². Hacia el final de la novela se suceden los relatos con clientes, hasta la toma de conciencia de Camila cuando dos hombres la drogan y abusan de ella: “Yo estoy desnuda en la cama. Ellos se desnudan también y comienzan a jugar conmigo [...]. En un momento empiezo a sentirme mareada y con ganas de vomitar. [...] Todo vira a negro y queda en pausa”⁷¹³. A todos estos acontecimientos se suma el suicidio de la Tía Encarna que las travestis han dejado de visitar con la modernización del Parque y el desplazamiento de las zonas de trabajo: “El bombero me dice que La Tía Encarna había dejado la llave del gas abierta y se había dejado morir junto con El Brillo”⁷¹⁴. La Tía Encarna se suicidó con el Brillo por todos los sufrimientos que padecían en la escuela del niño y el acoso de los vecinos: “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”⁷¹⁵. La muerte aparece como la única solución de las travestis en la sociedad argentina de finales del siglo XX para librarse de la miseria, de las “humillaciones”. La narradora lo subraya como la mejor opción al utilizar el adverbio “sabiamente”. Sin embargo, incluso la muerte aparece como un fracaso en el propio fracaso de la sociedad travesti, reforzando lo trágico de la situación: “Ni siquiera en la muerte tienen respeto por nuestra madre, nuestra puta madre a quien no supimos salvar”⁷¹⁶.

La sucesión de las desgracias de las travestis lleva hasta la escena final de la novela. Tiene lugar un gran desfile en honor a la Tía Encarna y al Brillo que acentúa el fracaso de la sociedad travesti frente a la represión de los “normales”:

Afuera todo el mundo llora, los curiosos, los que antes insultaban, los pocos que nos conocían y nos tenían aprecio, todos parecen embrujados de dolor. Cuando nos

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 205.

⁷¹² *Ibid.*, p. 186.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 188.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 226.

alejamos, vemos que nos siguen a la distancia Los Hombres Sin Cabeza. Las perras cierran el cortijo, custodiando la retaguardia. Vamos camino al parque. La Machi chasquea los dedos y recita frases, y nosotras contestamos a su letanía, pero la ciudad no nos escucha, no nos recuerda ya. Ha caído la noche mientras nos despedíamos de nuestra madre y hace mucho frío. Un par de cartoneros frenan su carro para cedernos el paso y nos dicen adiós con la mano.⁷¹⁷

El final es inverosímil, parece ser escenificado: “Los Hombres sin Cabeza” o “las perras” llegan para unirse al duelo o despedirse de ellas. Maristany habla de “desfile”⁷¹⁸ y “escena sobrenatural”⁷¹⁹. En efecto, el final está impregnado por el realismo mágico, que resalta, por ejemplo, con el empleo del participio “embrujados”. La Machi Travesti parece hechizar a los que no son travestis: “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 [...]”⁷²⁰. La sucesión de proposiciones separadas por comas, como en “La Machi chasquea los dedos y recita frases, y nosotras contestamos a su letanía, pero la ciudad no nos escucha, no nos recuerda ya”⁷²¹, puede reflejar la progresiva decadencia que conoció la sociedad que construyeron las travestis, mostrando con una gradación que la “ciudad” ya las olvidó. La imagen final evoca cierta solidaridad entre los sectores más pobres, es decir los “cartoneros” y las travestis: “Un par de cartoneros frenan su carro para cedernos el paso y nos dicen adiós con la mano”⁷²². El ambiente dramático del final de *Las malas* está reforzado por “la noche” y “el frío”. La última frase de la novela da cuenta de la transparencia de las travestis y de su progresiva eliminación en la sociedad argentina, un país todavía marcado por su pasado autoritario y que no deja mucho sitio para las libertades individuales: “Nosotras, las olvidadas, ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí”⁷²³. No obstante, podemos matizar el aspecto pesimista del desenlace de la obra. Aunque murió la Tía Encarna, la madre del grupo, la fuerza del “colectivo”⁷²⁴ sigue intacta y se concretiza en el “cortijo”⁷²⁵. Asimismo, podemos percibir esperanzas en la propia publicación de *Las malas* casi veinte años después de su redacción, que visibiliza la realidad travesti y aparece como un acto de supervivencia.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁷¹⁸ José Javier Maristany, *op. cit.*, p. 516.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 516.

⁷²⁰ *Las malas*, p. 227.

⁷²¹ *Loc. cit.*

⁷²² *Loc. cit.*

⁷²³ *Ibid.*, p. 229.

⁷²⁴ José Javier Maristany, *op. cit.*, p. 516.

⁷²⁵ *Las malas*, p. 228.

Conclusión

A través de sus personajes, los autores de *El beso de la mujer araña* y *Las malas* ofrecen una representación de la Argentina de su época. Las dos obras tienen un contexto común: se ambientan en un régimen autoritario, o en una sociedad que todavía tiene huellas de este. A lo largo de este trabajo nos preguntamos de qué manera *Las malas* se inscribe en la continuidad de *El beso* relacionándose con el contexto político y social de Argentina. Asimismo, hicimos hincapié en cómo las dos obras ofrecen una perspectiva diferente del género respecto a la concepción tradicional, proponiendo a su lector, a través de la ficción, acompañar a los protagonistas en su experiencia. El trabajo de varios teóricos nos permitió establecer las bases de nuestro análisis. El proceso de construcción y conformación de la representación social de los géneros viene influenciado por las estructuras políticas, religiosas y sociales, tales como el Estado, la Iglesia o la familia. Los valores tradicionales en los regímenes autoritarios argentinos establecieron y fortalecieron la imagen respectiva de lo que eran el hombre y la mujer. La familia sirvió como un instrumento para construir en las mentalidades una única posibilidad de esquema, universal, que se tenía que reproducir. En este, la mujer ocupaba un papel central en la familia y el hogar. Los teóricos del género insisten en la necesidad de alejarse de los aspectos biológicos para entender el género. Las novelas de Puig y Sosa Villada lo posibilitan mediante el relato de las vivencias de Molina y Camila, pero también de Valentín.

La diégesis de *El beso* tiene lugar durante la segunda parte del peronismo (1973-1976), justo después de la dictadura de 1966-1973 llamada “Revolución Argentina”. En la segunda mitad del siglo XX, hubo en Argentina una liberación sexual. Sin embargo, esa no alcanzó todos los sectores de la población. Aumentaron las reivindicaciones por los derechos de los homosexuales: existía una represión institucionalizada hacia la diferencia sexual o de género con edictos policiales que se justificaban por la alteración de la moralidad. La obra de Puig es una novela de la dictadura militar: el autor retrata los aparatos de la dictadura y las condiciones de detención en una penitenciaría. Por lo tanto, Puig mediante sus personajes, no solo reunió en *El beso* dos representantes de cuestiones importantes en la época ilustrando la consideración que tenía el Estado de estas (el activismo/ oposición política y la homosexualidad), sino que incorporó una ruptura de los papeles de género. En *El beso* la aclaración del género de los dos protagonistas es tardía por la ausencia de narrador y la forma de diálogo directo. Esta situación despista al lector. Aunque se aclare más tarde en las páginas de la novela, el género de Molina queda ambiguo. En las películas se identifica con las protagonistas, imaginándose en su situación cuando ellas viven historias de amor con un hombre. La película que refleja mejor la

dualidad de Molina es la primera relatada en *El beso: La mujer pantera*. En esta, Irena, que teme transformarse en pantera al besar un hombre, representa un *alter-ego* de Molina. Los dos temen su verdadera interioridad: ella la monstruosidad y él su feminidad. Lo “raro” impregna la ficción de segundo plano, es decir el ambiente de la película y la descripción de Irena, hasta alcanzar al propio Molina en la ficción de primer grado. Desde las primeras líneas de la novela, el adjetivo “raro” anuncia la ambivalencia de la narración. Recomienda prestar atención a los dobles significados de la diégesis y de Molina. Fomenta la reflexión de los lectores e inserta la posibilidad de una expresión de género diferente. El propio personaje parece dudar al alternar entre los géneros gramaticales femeninos y masculinos para hablar de sí mismo. Reconoce con orgullo su atracción hacia los hombres, pero no acepta una total identificación con lo femenino: por los patrones de su época, no puede imaginar otra posibilidad que la vida de varón que obtuvo al nacer. No puede desprenderse de la caracterización masculina que hacen de él los otros. El Director de la cárcel y su compañero de celda, Valentín, recuerdan la visión de la sociedad, la no aceptación de la diferencia sexual. Valentín encarna la visión patriarcal al intentar racionalizar el comportamiento de Molina. Mediante las notas de pie de página, Manuel Puig matiza esta visión insertando rupturas. En efecto, además de proporcionar a su lector información acerca de la homosexualidad, intenta normalizarla ya que se consideraba entonces desde una perspectiva medical. Las notas aparecen entre los diálogos de Valentín y Molina y contrastan con el resto de la narración por su tonalidad científica. En estas, Puig enumera las diferentes teorías que intentan establecer los orígenes de la homosexualidad basándose en el psicoanálisis. No obstante, estas teorías se distancian de las experiencias de Molina y permiten al autor refutar la patologización de la homosexualidad.

Las rupturas que Puig propone en *El beso* con Molina encuentran su prolongación en *Las malas* con Camila. Por lo visto, la diégesis de *Las malas* se sitúa en el momento de transición democrática. Con la llegada de Menem y la reafirmación de las esperanzas en la democracia, Argentina conoció una modernización que aparece como tela de fondo en *Las malas*. La novela testimonia de una evolución de la sociedad y de la aparición de otras posibilidades de identidad de género en los años 90. La popularización de las hormonas con la píldora contraceptiva permitió el cambio de físico para las personas que no estaban en adecuación con el género que les fue asignado al nacer. La modernización no borró todas las huellas de las dictaduras. En efecto, la transición democrática representa un proceso largo que realza la complejidad de la instauración de los valores democráticos, y con ella, la carencia de derechos humanos para algunas minorías. A pesar de un cambio en la perspectiva de género, las travestis en la novela de Camila Sosa Villada siguen experimentando la exclusión al

cuestionar el orden moral y la masculinidad por su expresión de género. *Las malas* cuenta la miseria y el exilio de las travestis en los bajos fondos de su propio país todavía transfóbico. Al no estar incluidas en la sociedad, la única opción que les queda para vivir es la prostitución, pero la prostitución refuerza a la vez su exclusión. La persecución de los aparatos policiales encontró una prolongación durante la democracia. En Argentina, los valores tradicionales de las dictaduras continuaron de ser el modelo: las travestis conocieron el encarcelamiento, la tortura y la discriminación. Esta violencia también provenía de la sociedad civil a la que la autora de *Las malas* llama “la gente de buenas costumbres”⁷²⁶. Camila Sosa Villada realiza una sátira de esta gente incluida en el modelo. Como Puig con las notas de pie de página, Sosa Villada provoca una inversión de los valores: “la gente de buenas costumbres” es la que se porta mal, que es inmoral por su comportamiento.

Constatamos la abundancia de similitudes entre Camila-narradora y Camila-autora. En efecto, *Las malas* presenta la mayoría de las características del relato autobiográfico: el relato es en prosa con una posición retrospectiva, se ambienta en un contexto real, trata del tema de la vida personal en primera persona con una concordancia entre la narradora y la autora, la narración es autodiegética. Sin embargo, se distancia del relato autobiográfico por las rupturas que insertó la autora al conceder una estructura dramática a su narración y al introducir elementos inverosímiles. El realismo mágico inscribe la novela en la tradición literaria hispanoamericana y mundial. Por lo tanto, *Las malas* se sitúa más bien en la categoría de la autoficción que se caracteriza por un proyecto literario. El proyecto literario de Camila Sosa Villada se sitúa en la denuncia de la realidad travesti a finales de los años 90 en Argentina. Tienen que salir por la noche, ir al Parque Sarmiento en Córdoba para encontrar clientes. Da cuenta de la miseria en la que viven como consecuencia del maltrato de la sociedad. La autora se sirve de un lenguaje violento, sin eufemismos, para denunciar la marginalización de las travestis. La muerte, condena a la diferencia, es omnipresente, como si fuera una extensión del cuerpo que las travestis intentan reconstruirse. No obstante, se perfila en la existencia travesti representada en *Las malas* la resiliencia que adquirieron por su exclusión desde la infancia. En efecto, la alternancia entre el optimismo y el pesimismo emerge como dinámica en la narración.

Para llevar a cabo su proyecto literario, la autora se sirve de varias herramientas, tales como una mezcla entre ficción y autobiografía, o la concordancia con otros libros suyos que representarían una gran obra. Como Puig, Sosa Villada utiliza símbolos como las imágenes animales para facilitar a los lectores la comprensión de los personajes. Sirven para traducir las

⁷²⁶ *Las malas*.

vivencias de personajes que están como atrapados en la sociedad. Puig y Sosa Villada relatan la metamorfosis de figuras femeninas travestis o cisgéneros (que nacieron con el sexo biológico asociado al género femenino): María y Natalí en *Las malas*, Irena en *El beso* como metáfora de Molina. En cualquier caso, el género de las que se transforman es el menos entendido, el que es tradicionalmente inferior a nivel de los derechos en la sociedad argentina. Mediante la metamorfosis, estas mujeres se deshacen de los papeles asignados al nacimiento por su sexo biológico y evidencian la existencia de otras posibilidades. Todas estas mujeres metamorfoseadas mueren en la indiferencia. Irónicamente, Camila Sosa Villada transcribe la visión que la sociedad tiene de ellas, las ve como bestias, pero utiliza esta visión para ponerlas al alcance del lector. En *El beso*, la mujer-araña viene a representar un hibridismo entre seres humanos y animales, pero también un hibridismo a nivel del género. Por consiguiente, la metamorfosis se puede percibir como una forma simbólica para reapropiarse de su cuerpo, desprenderse de las normas culturales y cuestionar el género.

En las dos novelas, una ruptura en la visión de la religión en la época se inserta. La metamorfosis sirve a Puig para introducir una crítica de la religión mediante la leyenda de las mujeres panteras, dejadas hambrientas por motivos de guerra santa. Camila Sosa Villada continúa esta crítica al adaptar los referentes religiosos a las travestis y al compararlas con vírgenes. Al desacralizar el imaginario, propone la posibilidad de la existencia de otra realidad. Asimismo, da cuenta de la omnipresencia de los aparatos de la sociedad en la vida de los personajes. En las dos novelas la representación social de los géneros aparece en parte influenciada por la relación con los padres que encarnan la presión de la sociedad. En *El beso* y *Las malas* los personajes intentan distanciarse de sus padres y reconstruir un equilibrio. El Brillo de los Ojos, el niño encontrado por las travestis, representaría el punto de unión entre la religión y la maternidad al ser una alegoría del mito argentino de la Difunta Correa. La Tía Encarna lo acoge, a él y a todas las travestis, como una nueva madre. La adaptación de los modelos va aún más lejos: además de exponer la formación de una nueva familia, Camila Sosa Villada representa la construcción de una sociedad matriarcal en adecuación con el modo de vida travesti. Del mismo modo, Manuel Puig relata la reconstrucción de un equilibrio entre Valentín y Molina, librados en parte de los esquemas y de la presión social. Mediante ellos se hace posible la unión de la lucha política y de la lucha por los derechos sexuales. Retomando las palabras del autor, se hace viable la abolición de “las categorías”⁷²⁷. Se perciben los ideales de Puig que intenta transmitir a su lector un mensaje de ánimo universal. Sin embargo, en las

⁷²⁷ Puig, op. cit., 1997, p. 3.

dos narraciones el desenlace es trágico. Los autores insertan la posibilidad de la existencia de sus personajes, pero por la sociedad que los excluye, todos sus intentos fracasan. La felicidad que intentaron construir se derrumba: Molina muere al intentar ayudar a Valentín en su lucha política; la Tía Encarna, madre de las travestis, se suicida por la imposibilidad de ofrecer al Brillo una vida fuera de la presión social. A pesar del desenlace trágico, las dos novelas vinculan una chispa de optimismo: sugieren la necesidad -pero sobre todo la posibilidad- de cambio de la sociedad para permitir la existencia de un sector de población marginalizado. Por un lado, el optimismo se sugiere en el cambio de la visión que Valentín tenía de Molina. Al final de *El beso*, en su alucinación Valentín afirma la ambigüedad de género de Molina. Por otro lado, en *Las malas*, aunque muere la Tía Encarna, las travestis no renuncian a su existencia, a su visibilidad. Esta se concretiza en el cortejo final y en la propia publicación de *Las malas*, casi veinte años después de su escritura que puede simbolizar su supervivencia.

En consecuencia, podemos decir que existe una continuidad entre *El beso* y *Las malas*. Las dos novelas testimonian de una evolución apoyando el cambio de las mentalidades y aparecen como una herramienta de los autores para transmitir un mensaje. El proyecto de Manuel Puig y Camila Sosa Villada es común: visibilizar la diferencia de género y mostrar la humanidad de los personajes para concienciar al lector. Los dos autores utilizan técnicas similares. El análisis de las estadísticas que hicimos de las dos novelas nos permitió establecer la dominación o ausencia de lo masculino o femenino en cada una de las obras. En *Las malas*, Camila Sosa Villada intenta borrar la dominación masculina todavía vigente en la sociedad argentina proponiendo un modelo de sociedad travesti, un matriarcado en el que las travestis se reconstruyen un mundo tras haber sido rechazadas por el otro. En *El beso* y *Las malas*, la ficción sirve para legitimar a los personajes y entonces la diferencia en la sociedad contemporánea de los autores. Sosa Villada y Puig operan una inversión del sistema tradicional cuestionando la dominación cultural de los géneros binarios. En los dos casos, se desplazan los modelos tradicionales y los valores de los regímenes políticos. Los tres pilares -religión, familia, estado- que consolidan los roles de género se reinterpretan para afirmar la existencia de los que están en las márgenes de la sociedad. Puig y Sosa Villada demuestran a sus lectores que, las personas cuyo género no está en adecuación con los géneros dominantes existen y pueden vivir como los demás. Por los valores de la sociedad en la que escribieron, la utilización de símbolos y metáforas en la narración se hizo necesaria con los *alter egos*, la metamorfosis o la simetría con las películas. A lo largo de *El beso* y *Las malas*, se propone una normalización de la diferencia de género mostrando el sufrimiento y el existencialismo fomenta la reflexión del lector.

Las obras pretenden visibilizar a las minorías de género, testimoniar para dar cuenta de las violencias, de las violaciones de los derechos humanos cometidas durante las dictaduras militares y que siguieron normalizadas después del paso a la democracia. Esta lucha representa un proceso largo, como lo muestran las precisiones que tuvo que dar Camila Sosa Villada durante la traducción de su libro en cuanto a la caracterización en femenino de las travestis. En Argentina, el reconocimiento de los derechos de las personas trans y travestis es tardío. Sigue cuestionado hoy en día. La obra de Sosa Villada reafirma la necesidad actual de seguir luchando por los derechos humanos, ya que recordamos que las personas LGTB+ no fueron incluidas en el *Nunca más* y las pensiones por el terrorismo sexo genérico solo fueron otorgadas en 2022. Junto con el incremento de las publicaciones que tratan del tema, las diégesis de *El beso* y *Las malas* dan cuenta de la importancia del testimonio, como lo precisa Katiana Villagra en un vídeo del proyecto *Nuestras memorias*:

Yo no me quiero morir como han muerto un montón de mis compañeras, quiero demostrar que nosotras podemos llegar a ser adultas y tener realmente una muerte digna, que mi muerte digna sería tener mi casa mi cama y morirme de vieja.⁷²⁸

⁷²⁸ *Archivo Trans, op. cit.*

Bibliografía

Fuentes primarias

PUIG Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 2019 [1976], 288 p.

SOSA VILLADA Camila, *Las malas*, Barcelona: Tusquets Editores, 2021 [2019], 240 p.

Fuentes secundarias

➤ Obras de Manuel Puig y Camila Sosa Villada

PUIG Manuel, “El error gay”, *Debate Feminista* [en línea], N° 16, 1997 (consultado el 08/03/2023), p. 139-141, disponible en https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/407

SOSA VILLADA Camila, PALACIOS María, *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* [en línea], 2009 (consultado el 02/01/2023), disponible en <http://vimeo.com/19229673>

SOSA VILLADA Camila, *El viaje inútil. Trans/escritura*, Córdoba/ Segovia: Ediciones DocumentA/Escénicas/ La uña RoTa, 2021 [2018], 105 p.

SOSA VILLADA Camilla, “Gracias Difunta Correa”, *Soy una tonta por quererte*, Argentina: Tusquets Editores, 2022, p. 9-21.

➤ Marco teórico del género

BESSAOUD-ALONSO Patricia, ROMAGNOLI Roberta Carvalho, « La famille comme institution entre pratiques sociales et éducatives. Un dialogue France-Brésil », *Le Sociographe* [en línea], N° 65, 2019 (consultado el 09/03/2023), p. XXVI-XXXVII, disponible en <https://www.cairn.info/revue-le-sociographe-2019-1-page-XXVI.htm>

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, 134 p.

BUTLER Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de María Antonia Muñoz, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007 [1999], 317 p.

BUTLER Judith, *Deshacer el género*, traducción de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2006 [2004], 398 p.

Diccionario de la Real Academia Española, “Género” [en línea], consultado el 14/03/2023, disponible en <https://dle.rae.es/g%C3%A9nero>

DORE Elizabeth, "One Step Forward. Two Steps Back: Gender and the State in the Long Nineteenth Century", In: DORE Elisabeth y MOLYNEUX Maxine, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 3-32.

ECHAVARREN Roberto, *Fuera de género, Criaturas de invención erótica*, California: CreateSpace Independent Publishing Platform, Libros Amazon, 2014, 184 p.

MOLYNEUX Maxine, "Twentieth-Century State Formation in Latin America", In: DORE Elisabeth y MOLYNEUX Maxine, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 33-81.

MONTANDON Alain, « Sociopoétique », *Sociopoétiques* [en línea], N° 1, 2020 (consultado el 01/05/2023), disponible en <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

PRECIADO Paul B., *Manifiesto contra-sexual*, traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni, Madrid: Editorial Opera Prima, 2002, 176 p.

PRECIADO Paul B., *Testo Yonqui*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008, 328 p.

PRECIADO Paul B., *Un apartamento en Urano, Crónicas del cruce*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2019, 320 p.

PRECIADO Paul B., *Yo soy un monstruo que os habla, informe para una academia de psicoanalistas, Discurso de un hombre trans, de un cuerpo no binario, ante l'École de la Cause freudienne de Francia*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2020, 112 p.

SCOTT Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », traducción de Éléni Varikas, *Le genre de l'histoire, Les Cahiers du GRIF* [en línea], N° 37-38, 1988 (consultado el 20/04/2023), p. 125-153, disponible en https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759

TEIXIDO Sandrine, LHÉRÉTÉ Héloïse, FOURNIER Martine, « Les gender studies pour les nul(-le)s », *Sciences humaines* [en línea], 2014 (consultado el 22/03/2023), disponible en https://www.scienceshumaines.com/les-gender-studies-pour-les-nul-le-s_fr_27748.html

➤ **Género y sexualidad en Argentina**

BARRANCOS Dora, "Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por los derechos a la legislación positiva", *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* [en línea], Vol. 11, N° 2 Julio-Diciembre, 2014 (consultado el 09/03/2023), p. 17-46, disponible en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/16716>

BAZÁN Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires: Marea, 2006, 504 p.

FISHER Jo, "Gender and the State in Argentina: The Case of the Sindicato de Amas de Casa", In: DORE Elisabeth y MOLYNEUX Maxine, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 322-345.

GUY Donna, "Parents Before the Tribunals: The legal construction of Patriarchy in Argentina", In: DORE Elisabeth y MOLYNEUX Maxine, *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, United States: Duke University Press, 2000, p. 172-193.

INSAUSTI Santiago Joaquín, "Una Historia Del Frente de Liberación Homosexual y La Izquierda En Argentina", *Estudios Feministas* [en línea], Vol. 27, N° 2, 2019 (consultado el 14/02/2023), p. 1-17, disponible en <https://www.jstor.org/stable/26748024>

Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, *Diversidad sexual y derechos humanos, Sexualidad libre de violencia y discriminación* [en línea], Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edición Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI), Ministerio de Justicia y Derechos Humanos - Presidencia de la Nación, 2019 (consultado el 20/03/2023), 79 p., disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/diversidad_sexual_y_derechos_humanos.pdf

LASCANO Aramis, "De los edictos a la ley de Drogas: la persecución penal a travestis, transexuales y transgénero en la zona roja de La Plata", *V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Desarmar las violencias, crear las resistencias* [en línea], Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 2018 (consultado el 15/03/2023), 13 p., disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf

MANZANO Valeria, "Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires", *Journal of History of Sexuality*, Vol. 14, N° 4, 2005, p. 433-461.

SEBRELI Juan José, "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires", In: *Escritos sobre escritos, Ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, 1997, p. 275-370.

VESPUCCI Guido, "Explorando un intrincado triángulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (1971-1976)", *Historia Crítica* [en línea], N° 43 Enero-Abril, 2011 (consultado el 14/02/2023), p. 174-197, disponible en https://www.academia.edu/22671898/Explorando_un_intrincado_tri%C3%A1ngulo_conceptual_al_homosexualidad_familia_y_liberaci%C3%B3n_en_los_discursos_del_Frente_de_Liberaci%C3%B3n_Homosexual_de_Argentina_FLH_1971_1976

➤ **Travestis/ trans**

Archivo Trans, “Nuestras memorias - Katiana Villagra - AMT NEÚQUEN”, Youtube [en línea], publicado el 29/08/2024 (consultado el 08/05/2024), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KoP6xhUycF4>

BERKINS Lohana, “Un itinerario político del travestismo”, In: MAFÍA Diana, *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires: Scarlett Press, 2003, p. 127-137.

FARNEDA Pablo, “Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio?”, In: ARNÉS Laura Antonella, DE LEONE Lucía, PUNTE María José, *En la intemperie. Historia feminista de la literatura argentina*, Villa María: Eduvim, 2020, p. 425-450.

INSAUSTI Santiago Joaquín, “La emergencia de las identidades travestis en Argentina”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* (“Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España”) [en línea], N° 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 423-452, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/26086/23731>

MÁXIMO Matías, *El nunca más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*, Buenos Aires: Marea, 2023, libro digital (sin paginación).

PERALTA Jorge Luis, HUARD Geoffrey, “Antes de lo trans”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* (“Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España”) [en línea], N° 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 381-393, disponible en https://www.academia.edu/112534361/Peralta_y_Huard_Antes_de_lo_trans?email_work_card=view-paper

SOUQUET Lionel, « Homos, folles, trav, trans et ‘barbarie destructrice’ chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio », *Babel* [en línea], N°37, 2018 (consultado el 06/03/2024), p. 122-152, disponible en <http://journals.openedition.org/babel/5139>

ZAPATA Mónica, “Transculturación y transexualidad: arte y cultura *queer*. Latinos por el mundo”, *Babel* [en línea], N° 37, 2018 (consultado el 21/02/2023), p. 165-177, disponible en <http://journals.openedition.org.ezproxy.uca.fr/babel/5196>

➤ **Historia de Argentina**

BORISONIK Diego, BOCCA Lucía, *Hablar de la diversidad cultural y derechos humanos: guía informativa y práctica* [en línea], Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos de la Nación, Secretaria de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural, 2017 (consultado el 20/03/2023), 46 p., disponible en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/diversidad_sexual_y_derechos_humanos.pdf

Diccionario de la Real Academia Española, “Dictadura” [en línea], consultado el 15/03/2023, disponible en <https://dle.rae.es/dictadura>

GALEANO Diego, “La ley de la policía: edictos y poder contravencional. Ciudad de Buenos Aires, siglo XIX”, *Revista Historia y Justicia* [en línea], N° 6, 2016 (consultado el 15/03/2023), p. 12-43, disponible en <http://journals.openedition.org/rhj/515>

FREEDMAN Diego, BELOFF Mary, BERTINAT GONNET Santiago, “Corrupción de menores, Código penal comentado libre”, *La revista Pensamiento Penal* [en línea], 2013 (consultado el 16/03/2023), 41 p., disponible en <https://www.pensamientopenal.com.ar/cpcomentado/37679-art-125-corrupcion-menores>

MANZO Alejandro Gabriel, “La reforma del Estado en la provincia de Córdoba en el tiempo inmediatamente posterior a la crisis del 2001: ¿Qué hay de nuevo?”, *Revista Derecho y Ciencias Sociales* [en línea], Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica, N° 3, 2010 (consultado el 20/03/2023), p. 24-48, disponible en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/188497/CONICET_Digital_Nro.b6eb6932-043e-476f-90f8-9c2e4d9e5868_V.pdf?sequence=5&isAllowed=y

OSORIO Elsa, *Doble fondo*, Barcelona: Tusquets Editores, 2018 [2017], 383 p.

ROMERO Luis Alberto, « L'Argentine de 1973 à 2003 : un survol », traducción de Bruno Groppo, *Matériaux pour l'histoire de notre temps* [en línea], N° 81 Octubre, 2006 (consultado el 15/12/2022), p. 7-13, disponible en <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-1-page-7.htm>

ROMERO Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010 [1994], 336 p.

➤ **Bibliografía crítica selectiva de *El beso de la mujer araña* de Manuel PUIG**

Diccionario de la Real Academia Española, “Raro, rara” [en línea], consultado el 15/03/2024, disponible en <https://dle.rae.es/raro>

Diccionario de la Real Academia Española, “Utopía” [en línea], consultado el 07/04/2024, disponible en <https://dle.rae.es/utop%C3%ADa>

EZQUERRO Milagros, « Norme et transgression dans *El beso de la mujer araña* », Actas de coloquio acerca de la obra de Puig y Vargas Llosa, *Les Cahiers de Fontenay* [en línea], N° 26-27, 1982 (consultado el 06/03/2024), p. 143-146, disponible en https://www.persee.fr/doc/cafon_0395-8418_1982_num_26_1_1239

EZQUERRO Milagros, “Modalidades narrativas e ideología (*El beso de la mujer araña*, Manuel Puig)”, In: *Leer escribir*, México/ París: Editorial Rilma 2/ ADEHL, 2008, p. 177-195.

LARRIEU G erald, *Des genres qui d erangent. La transgression de Manuel Puig*, Paris : L'Harmattan, 2009, 414 p.

LEMEBEL Pedro, *Tengo miedo torero*, Barcelona: Editorial Las afueras, 2021 [2001], 208 p.

SOUQUET Lionel, « Amiti , philosophie et politique dans *El Beso de la mujer ar a* de Puig et *Tengo miedo torero*. Amiti s. *Le cas des mondes am ricains* », *Colloque Amiti s : le cas des mondes américains* [en línea], Centre de Recherche en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA) de l'Université de La Rochelle, 2012 (consultado el 08/10/2022), disponible en <https://videos.univ-lr.fr/video/0443-amitie-philosophie-et-politique-dans-el-beso-de-la-mujer-arana-de-puig-et-tengo-miedo-torero/>

➤ **Bibliografía crítica de *Las malas* de Camila SOSA VILLADA**

- **Artículos críticos acerca de *Las malas***

G ALLIGO WETZEL Agustina, "Formas de la aparición en *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Revista Landa* [en línea], Vol. 8, N  2, 2020 (consultado el 04/04/2023), p. 51-78, disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/110853>

MARISTANY José Javier, "Orgullo Travesti: formas de la *hontologie* en *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Kamchatka, Revista de análisis cultural* ("Transitar la memoria: archivos y ficciones trans en América Latina y España") [en línea], No. 22, 2023 (consultado el 01/03/2024), p. 503-517, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/26063/23730>

MASSANO Mar  Constanza, "Territorio e identidad en *Las malas* de Camila Sosa Villada" [en línea], XIV Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2021 (consultado el 04/04/2023), disponible en <https://cdsa.aacademica.org/000-074/168.pdf>

MESA DÍEZ Luis Miguel, "Enfermedad, marginalidad y poder en *Las malas* de Camila Sosa Villada. Análisis literario de la enfermedad, el poder y la marginalidad en la novela *Las malas* de Camila Sosa Villada, ganadora del premio Sor Juana Inés (2020)", *El Estante Literario* [en línea], 2021 (consultado el 27/04/2023), disponible en <https://elestanteliterario.com/blog/las-malas-camila-sosa-enfermedad-poder-marginalidad/>

PRADO GARDUÑO Gloria María, "De la vivencia a la autobioficc n: *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Devenires* [en línea], N  47, 2023 (consultado el 04/03/2024), p. 187-203, disponible en <https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/862>

VENTURINI Ximena, "Autobiografía y cruce en *Las malas* de Camila Sosa Villada", *Anales de Literatura Hispanoamericana* [en línea], N  51, 2022 (consultado el 04/03/2024), p. 221-232, disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/85136>

- **Entrevistas de Camila Sosa Villada**

CNN en Español, “*Me da miedo que se vaya lo que todavía hay de travesti en mí*”, dice escritora Camila Sosa Villada [en línea], 2022 (consultado el 30/01/2023), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=t3397E2z1uM>

FIL Guadalajara, *El viaje de las malas* [en línea], 2021 (consultado el 31/01/2023), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fap2kJBclG0&t=3s>

- **Elementos de contexto para *Las malas***

BEVACQUA Guillermina, “Carnes tolendas. Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas” [en línea], Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini, 2017 (consultado el 02/01/2023), disponible en <https://www.centrocultural.coop/revista/19/carnes-tolendas-retrato-de-un-travesti-en-el-centro-cultural-rojas#:~:text=Espa%C3%B1ol%3A-.Carnes%20tolendas.,de%20la%20est%C3%A9tica%20del%20biodrama>.

CORDERA Josefina, *La historia de las “mujeres malas” en la Córdoba colonial*, UNCiencia [en línea], 2021 (consultado el 09/03/2023), disponible en <https://unciencia.unc.edu.ar/genero/la-historia-de-las-mujeres-malas-en-la-cordoba-colonial/>

Diccionario de americanismos, “Bombacha” [en línea], consultado el 19/03/2024, disponible en <https://www.asale.org/damer/bombacha>

Diccionario de americanismos, “Croto, -a” [en línea], consultado el 18/04/2024, disponible en <https://www.asale.org/damer/croto>

Diccionario de la Real Academia Española, “Patria potestad” [en línea], consultado el 30/01/2023, disponible en <https://dle.rae.es/potestad?m=form#3DMrbdM>

GARCÍA LORCA Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Ditzingen: Ediciones Reclam, 2004 [1945], 96 p.

HESSE María, *Malas mujeres*, Barcelona: Lumen, 2022, p. 168.

RIOSECO PERRY Virginia, “La crónica: la narración del espacio y el tiempo”, *Andamios* [en línea], Vol. 5, N° 9, 2008 (consultado el 04/05/2024), p. 25-46, disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632008000200002

VASSALLO Jaqueline, “Tras las huellas de las mujeres malas de tiempos coloniales en el patrimonio cultural de Córdoba (Argentina)”, *Revista de Humanidades* [en línea], Universidad Nacional Andrés Bello Chile, N° 43, 2021 (consultado el 09/03/2023), p. 21-53, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321265466002>

- **Información acerca de la Difunta Correa**

ALPERN Darío, *Imagen de la Difunta Correa* [Fotografía], Santuario de la Difunta Correa en Vallecito (Provincia de San Juan, Argentina), Wikimedia Commons [en línea], 2009, disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imagen_de_la_Difunta_Correa.jpg?uselang=fr

BENARÓS León, “La Difunta Correa”, *Romancero criollo* [en línea], Buenos Aires: Corregidor, 1977 (consultado el 30/1/2023), p. 127-138.

Equipo NAYa, “Difunta Correa”, In: *Diccionario de mitos y leyendas* [en línea], 2020 (consultado el 31/01/2023), disponible en https://www.cuco.com.ar/difunta_correa.htm

PÉREZ PARDELLA Agustín, *La Difunta Correa*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1975, 206 p.

REYNALDO MATTAR Hugo, *Difunta Correa*, USA: E.V.A S.A.I.C.A., 1975, 86 min.

➤ **Acercamiento al realismo mágico**

CARPENTIER Alejo, “De lo real maravilloso”, In: *El reino de este mundo*, Barcelona: Seix Barral, 1967 [1948], 149 p.

HURTADO HERAS Saúl, “El realismo mágico: génesis, evolución, confusión”, *Convergencia, Revista de Ciencias sociales* [en línea], N° 14, 2018 (consultado el 20/04/2023), p. 261-277, disponible en <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9601>

KOFMAN Andrey, “Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, *La Colmena* [en línea], N° 85, 2015 (consultado el 20/04/2023), p. 9-17, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344305002>

SOUQUET Lionel, « L’identité argentine ou la construction d’un mythe littéraire entre Europe et Amérique », *Amnis* [en línea], N° 2, 2002 (consultado el 01/03/2024), disponible en <http://journals.openedition.org/amnis/165>

VOLEK Emil, “Hacia un concepto cultural postmoderno del realismo mágico en la narrativa hispanoamericana actual”, In: GONZÁLEZ DEL VALLE Luis, BAENA Julio, *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish-America*, USA: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, p. 235-243.

➤ **La metamorfosis**

ARRANZ GARCÍA José Julio, “Monstruos y mitos clásicos en las primeras crónicas e imágenes europeas de América: los acéfalos”, In: MAESTRE José María, CHARLO BREA Luis y BAREA Joaquín Pascual, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al*

profesor Luis Gil [en línea], Ayuntamiento de Alcañiz : Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1997 (consultado el 30/01/2023), p. 337-347, disponible en https://www.academia.edu/6482624/Monstruos_y_mitos_cl%C3%A1sicos_en_las_primeras_cr%C3%B3nicas_e_im%C3%A1genes_europeas_de_Am%C3%A9rica_los_ac%C3%A9falos

BÁDER Petra, “El devenir-animal como cuestionamiento de lo humano en *El rey de la Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez, y *Plop*, de Rafael Pinedo”, *Kamchatka, Revista de análisis cultural* [en línea], N° 18, 2021 (consultado el 01/03/2024), p. 319-341, disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/20729/19531>

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, 159 p.

GIORGI Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014, 302 p.

ILARIA Stefani, “Oscuras quimeras: Metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea”, *Altre Modernità* [en línea], N° 26, 2021 (consultado el 29/02/2024), p. 35-52, disponible en <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/16684>

KAFKA Franz, *La metamorfosis*, Santa Fe: Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe, 2019 [1915], 92 p., disponible en https://campuseducativo.santafe.edu.ar/wp-content/uploads/adjuntos/recursos/20190321/campus_20190321111350phpzQBvmh.pdf

LÁMBARRY Alejandro, “Los Estudios Animales En La Literatura Hispanoamericana Contemporánea”, *Questión, Revista Especializada En Periodismo y Comunicación* [en línea], Vol. 1, N° 64, 2019, (consultado el 29/02/2024), 12 p., disponible en https://www.academia.edu/42681316/Los_estudios_animales_en_la_literatura_hispanoamericana_contempor%C3%A1nea

VARIOT Estelle, « Quelques représentations de la femme à travers la mythologie gréco-romaine », *Regards croisés dans le monde roman, Tome 1 « Représentations féminines et regards de femmes »*, *Perspectives culturelles et littéraires, Cahier d'Etudes Romanes* [en línea], N° 21 1-2, 2010 (consultado el 12/03/2023), p. 11-26, disponible en <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03223370>

➤ **Autobiografía, autoficción y postura**

CERVERA BORRÁS Juan, “La estructura dramática”, In: *Teoría y técnica teatral*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea], 2003 [consultado el 04/05/2024], libro digital (sin paginación), disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teora-y-tnica-teatral-0/>

COLONNA Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat en Sciences du Langage (Linguistique), sous la direction de Gérard Genette, Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989 (consultado el 22/02/2024), 595 p, disponible en <https://theses.hal.science/tel-00006609/document>

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Editions du Seuil, 2004, 399 p.

JIMÉNEZ Mauro, “La novela existencialista, narrativa filosófica”, *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada* [en línea], N° 6, 2020 (consultado el 06/05/2024), p. 50-61, disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4407>

LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, 352 p.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1996 [1975], 384 p.

LYOTARD Jean-François, *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, Argentina: Red Editorial Iberoamérica, 1991 [1987], 68 p.

MEIZOZ Jérôme, « Qu’entend-on par “posture” ? » (Chapitre Un), In : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève : Slatkine, 2007, p. 15-32.

MEIZOZ Jérôme, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, ethos, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en línea], N° 3, 2009 (consultado el 05/03/2024), 12 p., disponible en <http://journals.openedition.org/aad/667>

ORTEGA Julio, “Identidad y Postmodernidad En América Latina”, *Guaragua* [en línea], Vol. 1, N° 3, 1997 (consultado el 07/10/2022), p. 2-17, disponible en <http://www.jstor.org/stable/25595980>

RICOEUR Paul, « L’identité Narrative », *Esprit*, N° 140/141, 1988, p. 295-304.