

La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesti¹

Coming to Trans/Writing: Camila Sosa Villada's Transvestite Autobiographical Narrative

José Javier Maristany² 

Universidad Nacional de La Pampa y Universidad Nacional de San Martín – Argentina

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Maristany, J. (2022). La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesti. *Visitas al Patio*, 16(1), 67-85. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3790>

Recibido: 30 de octubre 2021

Aprobado: 10 de diciembre 2021

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2022. Maristany, J. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



"Conozco a los hombres, yo misma solía ser uno"
CSV, *La novia de Sandro*

RESUMEN

El viaje inútil. Trans/escritura (2018) de Camila Sosa Villada, dramaturga y escritora travesti argentina, es un ensayo autobiográfico en el que se rastrean los recuerdos más antiguos del niño que fue Camila y una genealogía familiar plebeya para echar luz sobre el devenir autora y el devenir travesti, como dos procesos paralelos y en estrecha relación. Mi objetivo es indagar de qué modo se articula la experiencia subjetiva de una infancia marica y de una feminidad trans a través de los episodios biográficos recuperados. Para ello analizo cómo concibe Sosa Villada su propia llegada a la escritura, la génesis de su obra literaria y cuál es el álbum de familia en el que reconoce su linaje como escritora. Mi hipótesis es que esta obra sienta un hito inicial en lo que podría devenir una tradición hispanoamericana de reflexión y debate sobre la "escritura travesti".

Palabras clave: Camila Sosa Villada; literatura argentina; siglo XXI; autobiografía; disidencia sexual.

ABSTRACT

El viaje inútil. Trans/escritura (2018) by Camila Sosa Villada, Argentine transvestite, playwright and writer, is an autobiographical essay in which the memories of the child who was Camila and a lower class family genealogy are traced to shed light on becoming an author and becoming a transvestite, as two parallel and closely related processes. My goal is to investigate how the subjective experience of a queer childhood and a trans femininity is articulated through the recovered biographical episodes. For this, I analyze how Sosa Villada conceives her own coming to trans/writing, the genesis of

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² Doctor en Literatura Comparada por la Université de Montréal. Profesor Titular de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de La Pampa y en la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Correo electrónico: jjmaristany@hotmail.com

her literary work and what is the family album in which she recognizes her lineage as a writer. My hypothesis is that this work sets an initial milestone in what could become a Spanish-American tradition of reflection and debate on “transvestite writing”.

Keywords: Camila Sosa Villada; Argentine literature; XXI century; autobiography; sexual dissent.

Soy una negra de mierda, una ordinaria, una orillera, una cuchillera, el mundo me queda grande, el tiempo me queda grande, las sedas me quedan grandes, el respeto me queda enorme. Soy negra como el carbón, como el barro, como el pantano, soy negra de alma, de corazón, de pensamiento, de nacimiento y destino. Soy una atorrante, una desclasada, una sin tierra, una sombra de lo que pude ser. (2017: 9)

De esta manera se presenta Camila Sosa Villada (1982) en la prosa poética que abre su libro de 2015, *La novia de Sandro*. Los poemas reunidos en este volumen son los restos que sobrevivieron de un blog que llevaba ese nombre y que mantuvo la autora durante varios años, cuando trabajaba como prostituta en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba. Ella misma borró todo lo escrito y las fotos allí publicadas, en un ataque de pudor cuando comenzó su carrera de actriz e intuyó la posibilidad de que la gente conociera esa etapa de su pasado (López Orcón, 2020)³. Para la primera edición recuperó algunas de esas composiciones gracias a un amigo que las había conservado. La misma editorial Caballo Negro publica una segunda edición en 2017 y en 2020, luego del éxito de su novela *Las malas*. Tusquets reedita este poemario pero ahora con un verdadero trabajo de reescritura en el que Camila descarta algunos poemas, pone en tiempo pasado sentimientos y personas allí aludidas, borra versos o los muda a prosa, cambia términos, modifica la dedicatoria e incluye un puñado de “crónicas” autobiográficas que no formaban parte de aquella primera edición. El único poema intacto es el autorretrato citado al inicio y que inaugura también esta nueva versión de aquel libro.

Camila Sosa Villada nació en las sierras de Córdoba, Argentina. Antes de publicar su poesía, escribir un ensayo en 2017 y lograr reconocimiento en las letras hispanoamericanas con su novela *Las Malas* que obtuvo el Premio Sor Juana en 2020, venía desarrollando su carrera artística como

³ En esa entrevista Sosa Villada agrega: “Lo que pasa es que ese blog tenía fotos más triple equis, fotos pornográficas y textos muy explícitos que me daba un poco de vergüenza que la gente los viera y, sobre todo, mis viejos”.

dramaturga y actriz⁴, luego de haber pasado su infancia en pequeños pueblos de la serranía cordobesa y una adolescencia que vio su devenir travesti en los años noventa y en la que tuvo que enfrentar el violento rechazo de su padre y la transfobia de ese entorno pueblerino. A los 18 años llegó a la ciudad de Córdoba para estudiar primero periodismo y luego teatro en la Universidad de esa ciudad. Durante algunos años su vida se repartió entre la diurna rutina universitaria y su trabajo nocturno que le permitió sobrevivir y donde conoció a muchas de las chicas que serían su familia adoptiva y que iba a retratar en aquella novela premiada.

En este recorrido por algunas de sus obras, me voy a centrar en los diversos modos en que Sosa Villada elabora lo que podríamos denominar, siguiendo a Leonor Arfuch (2007), una "narrativa vivencial"⁵ con sus recuerdos más antiguos, su vida como niño marica, su devenir travesti, y por sobre todo esto, su "llegada a la escritura". Este relato autobiográfico, sin embargo, no se restringe a una sola obra, por el contrario, se ramifica en los cuatro géneros diferentes en los que ella ha incursionado: dramaturgia y espectáculo teatral, poesía, ensayo y finalmente, novela. En cada uno de ellos, Camila saca a la luz episodios de su vida que, como espectadores y lectores, vamos armando y reconociendo.

Carnes Tolendas. "Una travesti es una maestra del engaño"

En 2009 se estrena en Córdoba *Carnes Tolendas. Retrato escénico de un travestí*, dirigida por María Palacios como trabajo final de su Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba para el cual había convocado a Sosa Villada. La idea original era armar la obra con textos dramáticos de Federico García Lorca pero el director teatral Paco Giménez, asesor en el proceso de elaboración, sugirió hacer foco en la propia historia de vida de la actriz como material escénico siguiendo el rumbo del teatro testimonial, y más precisamente de los "biodramas" a la manera en que habían sido concebidos por Vivi Tellas en su proyecto de

⁴ Además de hacer la dramaturgia y actuar en varias de sus obras, también ha sido protagonista en la película *Mía* de Javier Van de Couter (2011) y en la miniserie *La viuda de Rafael*, realizada por la Televisión Pública Argentina al año siguiente.

⁵ Para Arfuch ese es el común denominador de todas las formas auto/biográficas que ella integra a una categoría mayor que denomina "espacio biográfico" y que tiene como base epistemológica "la incoincidencia esencial entre autor y narrador, resistente inclusive al efecto de «mismidad» que puede producir el nombre propio" (2007:52). En este sentido, se distancia de la clásica perspectiva de Philippe Lejeune sobre este género.

⁶ Mientras elaboro este análisis, Sosa Villada reestrena en la ciudad de Córdoba, después de doce años, esta obra, pero ahora el título se feminiza como ha sido reclamado y reafirmado por el colectivo trans-travesti desde hace ya más de una década: es el retrato de "una" travesti, de modo de alejar el estereotipo de un cuerpo de hombre "disfrazado" de mujer. Ver Lucero, 2021.

2002⁷, sin dejar de intercalar fragmentos de textos dramáticos del autor granadino (Halfon, 2017). Así entonces, los personajes del universo familiar de Camila se mezclan con aquellos de *Bernarda Alba*, *Yerma*, *Doña Rosita, la soltera* y *Bodas de Sangre*. A partir de un montaje temporal discontinuo, la obra muestra la trama de discursos en que transcurrió el *devenir travesti* de la protagonista quien va interpretando mediante la voz y la gestualidad a diferentes personajes reales y ficticios –su padre, su madre, algunas mujeres del universo lorquiano–, pero también las voces anónimas de la *doxa* que juzgan las conductas “desviadas”, que estigmatizan, que violentan.

“Carnestolendas” significa carnaval pero al separar en dos partes el significante como aparece en el título de la obra, la carne pasa a primer plano como aquello a negar, eliminar o prohibir como marca el sentido del gerundivo “tollendus”, del verbo latino “tollere”. Esto es lo que pasará justamente luego del carnaval, durante los cuarenta días de penitencia de la cuaresma. Pero mientras reine el disfraz, la máscara y la inversión en este espacio carnavalesco que es el teatro y que se puede extender al devenir travesti como transición y personificación, en el sentido teatral, donde el vestido, el maquillaje y el cambio de nombre, como máscaras, se revelan centrales.

En el escenario, la actriz inicia su transformación, se maquilla largamente y se dirige al público mientras interpreta a diferentes personajes anónimos cuyos discursos de odio apuntan a estigmatizar al diferente: a través del humor, la parodia y los cambios bruscos de registros, entonaciones y climas, desarticula los imaginarios que circulan sobre las travestis⁸. El potencial político y de denuncia de la obra consiste, precisamente, en poner en evidencia la huella de las narrativas en los cuerpos marginalizados desde el orden socio-racial y sexo-genérico.

Junto con esas voces, emerge el testimonio de la travesti que fue niño, al que castigaron por osar atravesar la frontera que separa los géneros. En

⁷ El ciclo “Biodrama” fue lanzado por Vivi Tellas en el teatro Sarmiento de Buenos Aires que ella dirigía. El proyecto proponía a los directores y dramaturgos la elaboración de “biografías escenificadas” con el objeto de investigar el género documental en un escenario teatral. Fueron invitados diferentes directores/as con la consigna de que armaran una obra a partir de una persona que estuviera viva para que la historia se contara de primera mano. Por el tipo de exploración y el cruce que realiza entre lo (auto)biográfico y el género documental, a *Carnes Tolendas* se le podría aplicar también el nombre de “biodrama”.

⁸ Fue el médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld (1868-1935) quien acuñó el término “travesti” a principios del siglo XX. Para una cronología de los principales acontecimientos históricos que condujeron al advenimiento del concepto de travestismo y a su separación de otras “anomalías sexuales”, ver Josefina Fernández 2004: 19-38.

este punto se visibiliza la violencia familiar y social (con burlas, descalificaciones e insultos) que recae en aquella comunidad. Como señala Mina Bevacqua, *Carnes Tolendas* "hizo posible aquellas *utopías* de un cuerpo que, aún en la imposibilidad de decirse bajo las categorías binarias disponibles, impugna los discursos sociales *naturalizados* a través del lenguaje escénico" (2020: 254; bastardillas en el original).

En otro momento de la obra, y siguiendo las líneas de lo que es un biodrama, la actriz se presenta ante el público ya transformada, y mientras se pinta la uñas cuenta su devenir travesti y las condiciones de vida de todas aquellas que han elegido este camino. En este sentido, el relato se convierte entonces en "un acervo de memoria colectiva" (Bevacqua, 2020: 249), o de un "saber travesti" transmitido por medio de la oralidad, porque durante mucho tiempo, como señala Camila en una entrevista reciente: "las travestis no supieron leer ni escribir porque se tenían que ir de sus casa muy jóvenes" (Peucovich, 2020).

Al mismo tiempo, en este monólogo, la actriz niega aquella vieja fórmula que sirvió para caracterizar las identidades homosexuales, lesbianas y trans⁹ como feminidades o masculinidades encerradas en el cuerpo equivocado. Por el contrario, lo masculino y lo femenino conviven en esa subjetividad de la travesti que ha sido asumida y reconocida por un colectivo.

En este sentido, Josefina Fernández (1994) retoma a Marjorie Garber y su comprensión del travestismo como un "tercer género" para afirmar que no se trata de otro sexo sino de un modo de articulación, una manera de describir un espacio de posibilidad, un desafío a la noción de binariedad, que pone en cuestión las categorías de masculino y femenino, ya sean éstas consideradas esenciales o construidas, biológicas o culturales (41). Ese "espacio de posibilidad" está ocupado, sin dudas, por una subjetividad y una identidad definidas, ancladas en similares experiencias corporales¹⁰, familiares y sociales que tienen una historia particular, y

⁹ Utilizo aquí el término "trans" para referirme a personas que atraviesan de alguna manera categorías sexuales o de género, en las cuales incluyo a travestis, transexuales, transgénero e intersexuales (o intersex), entendiéndolo por estos últimos, aquellas personas que nacen con cuerpos que varían respecto de los promedios corporales masculino o femenino, tanto desde lo anatómico visible, como en la configuración cromosómica o gonádica.

¹⁰ Hay una particular manera de entender y habitar el propio cuerpo por parte de las travestis, un cuerpo que, si bien es intervenido para acompañar el género con hormonas y siliconas, no se somete habitualmente a perder sus genitales, signo de masculinidad por excelencia, y por lo tanto una fuente de placer. Las entrevistas que realizó J. Fernández para su trabajo etnográfico (2004) a travestis en situación prostibular, son un buen ejemplo de esta singular vivencia corporal. Ver especialmente el capítulo V, "El cuerpo travesti".

desde siempre silenciada, en el ámbito latinoamericano. Asimismo, la activista travesti y psicóloga social argentina Marlene Wayar afirma en *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena* y en el mismo sentido que lo hace Camila: "No somos mujeres encerradas en el cuerpo de un varón [...] Hoy si vos les preguntás a las chicas qué son te responden 'Somos travestis', automáticamente. Pero hubo un ejercicio de metabolismo para pensarlo. No sé en qué momento hemos decidido hacerlo, pero sí que se trató de un movimiento colectivo y homogéneo" (115). La misma Wayar, en un artículo publicado a los pocos días de aprobada la Ley de Identidad de Género en Argentina¹¹, se preguntaba dónde había quedado la T de "travesti" al cabo de ese debate que dejaba inalterados los casilleros Hombre/Mujer, tanto en el documento como en la vida cotidiana y volvía a expulsar identidades que pudieran escapar a ese esquema normalizador.

Wayar abogaba en ese artículo, sin dejar de admitir la importancia de esta ley, por el reconocimiento de "la construcción de una identidad complejísima [la identidad travesti], el recorrido hacia ello, la memoria, el cómo hemos sorteado los obstáculos para superar los 36 años de promedio vital, cómo nos hemos sobrepuesto a la muerte de tantas amigas, la cultura producida, los conocimientos propios y este primer objeto de arte que somos [...]" (2012).

Al asumir su propia voz en el escenario, Camila se interpreta a sí misma como travesti, se transforma delante del público: la vestimenta más neutra que usa durante gran parte de la obra es descartada y ya maquillada y vestida con ropas de mujer, Camila rompe la cuarta pared del espacio teatral no solo para dirigirse al público y presentarse sino para postular la continuidad con un afuera en el que su expresión de género es igualmente una actuación a través de la cual las travestis se convierten en "maestras del engaño", como afirma la actriz al final de esta escena.

Con esta obra Camila, dramaturga y actriz travesti, y la comunidad que representa, logran una importante visibilidad. En Córdoba las entradas se agotan y *Carnes Tolendas* es un éxito de público (Halfon, 2017); las

¹¹ Se trata de la Ley 26.743, sancionada y promulgada en 2012, la cual permite que las personas trans (travestis, transexuales y transgéneros) puedan ser inscritas en sus documentos personales con el nombre y el género de elección, además de ordenar que todos los tratamientos médicos de adecuación a la expresión de género sean incluidos en el Programa Médico Obligatorio, lo que garantiza una cobertura de las prácticas en todo el sistema de salud, tanto público como privado. Ahora bien, la opción siguió siendo binaria entre la M y la F. Recién en 2021, el decreto N°476/21, enmarcado en la Ley de Identidad de Género, habilitó a aquellas personas que no se sientan comprendidas en el binomio masculino/femenino a optar por la nomenclatura 'X' en el campo "sexo" del documento nacional de identidad.

representaciones se extienden a la ciudad de Buenos Aires, y es exhibida en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2010 y luego en otros escenarios de Argentina. No es un dato menor pues el flujo cultural en Argentina es mayoritariamente en el sentido contrario, de la capital hacia el interior. Ser cordobesa es otra marginalidad que se suma a la de su origen social y a su devenir travesti.

Un espacio propio y una lengua singular

Otro capítulo de esta multifacética narrativa vivencial refiere especialmente a lo que podríamos llamar un "relato vocacional", es decir, aquel en el cual un/a escritor/a "cuenta porqué, dónde, cómo o cuándo llegó a serlo" (Sanhueza, 2028: 19). Es en *El viaje inútil* donde Sosa Villada recrea los inicios de una alfabetización en el microcosmos familiar.

Ahora bien, el título de este trabajo evoca a una poeta, ensayista y dramaturga francesa cuyas intervenciones en los años setenta se inscribieron en lo que la crítica llamó "el feminismo de la diferencia". Me refiero a Hélène Cixous y a su ensayo *La llegada a la escritura* de 1977 en el que su autora narra, en clave autobiográfica, su búsqueda personal en un campo literario hostil y en un lenguaje heredado que se acomodaba mal a la expresión de sus deseos. Inserta en varios márgenes dentro del panorama intelectual francés de mediados del siglo XX, entre ellos el de ser mujer, pobre, judía y haber nacido en Argelia, territorio colonial por aquellos años, el relato se convierte en un texto clave para entender la forma en que el feminismo francés de aquellos años desafió la tutela patriarcal e inició una fructífera reflexión sobre las formas de dominación masculina en la cultura. No se trata de un simple relato vocacional en el que se presenta un mito de origen, sino de hacer visibles las trabas sociales e institucionales que una vocación literaria podría presentar para una sujeta subalterna como lo era Hélène.

La autobiografía, entonces, indica un malestar inicial provocado por no calzar en el mundo, el sentimiento de ser y de sentirse una extranjera. En los años de la infancia, la lectura es el alimento y el aire para no asfixiarse: "Leo para vivir. Leí muy pronto: no comía, leía [...] Fui criada a leche de palabras" (36). El deseo de escribir, por su parte, se presenta en primer lugar como una transgresión, como un territorio vedado e inexpugnable: "Tú puedes desear. Puedes leer, adorar, ser invadida. Pero escribir no te está concedido. Escribir estaba reservado a los elegidos. Eso debía suceder en un espacio inaccesible a los pequeños, a los humildes, a las mujeres. En la intimidad de un lugar sagrado" (27). Tomar consciencia de

esto es el punto que desencadena gran parte de la búsqueda de un espacio propio y de una lengua singular, en la que huellas de la deconstrucción derrideana y del psicoanálisis lacaniano, cada uno reversionado en clave de género, irán poniendo los cimientos de su reflexión: "No tengo lugar donde escribir. Ningún lugar legítimo, ni tierra, ni patria, ni historia que sean mías" (29). Este es sin dudas el nudo central de su reflexión: la certidumbre de que, para una mujer como ella, no hay un "espacio legítimo" desde donde escribir. Y tampoco hay una lengua apropiada para lo que ella quiere expresar: "Pues esta lengua se apresura a poner a los recién nacidos de un lado u otro del género. Y ahí estamos inclinados sobre la cuna. Y preguntamos: ¿es una niña? ¿Sobre todo no equivocarse! ¿Rosa o celeste? Signos, rápido. ¿Se ha puesto usted su sexo esta mañana?" (45). Todos los caminos posibles conducen a un lenguaje que establece un principio de identidad regido por el binarismo de género, un lenguaje que sujeta y jerarquiza o expulsa a quienes interpela. En su relato-poema¹², Cixous sigue su cuerpo y enseña a desconfiar de los nombres que son "nada más que herramientas sociales, conceptos rígidos, jaulitas de sentido" (77) e incita a una operación de "des-nombrarse". Para ella escribir y atravesar los nombres, ir más allá de ellos, es el gesto necesario: "En cuanto te dejas conducir más allá de los códigos [...] el amor ya no se orienta en la dirección fijada por la administración de las alianzas públicas" (78).

Por otra parte, además del sentimiento de no tener derecho a la escritura y estar desposeída de un linaje aceptable para realizar esta tarea, Cixous va recuperando una lengua no tanto femenina sino "bisexual" que se ubica en lo intermedio, atenta al proceso de lo mismo y de lo otro, bisexualidad cercana a algunas formas de travestismo. Ella no tiene que inventar esa lengua literaria "bisexual" que entrevera las categorías claras y distintas; la encuentra ya en Colette (1873-1954), en Marguerite Duras (1914-1996) y en Jean Genet (1910-1986). A pesar de que se la haya criticado por su postura esencialista, si miramos más de cerca, podríamos arriesgar que Cixous desestabiliza con su crítica uno de los pilares de la matriz de inteligibilidad heterosexual, esto es el lenguaje. Si bien pareciera "universalizar" y "deshistorizar" el significante mujer con enunciados que suenan a generalizaciones totalizantes, es indudable que su habla se enuncia desde una múltiple marginalidad que combina aquello que las teorías y movimientos posidentitarios y decoloniales nos enseñaron a no separar: clase, raza, nacionalidad, sexo-género.

¹² Su propia escritura autobiográfica es la búsqueda de un estilo que no se pliega a un desarrollo secuencial que vendría a decir la "verdad" de un sujeto "pleno" y unitario. A su vez, las lenguas que atraviesan a Cixous son "menos lengua que música, menos sintaxis que canto de palabras [...]" (38).

Llegar a la escritura requiere de una identidad y de un linaje legítimos; ocupar un lugar y apropiarse de una lengua para volverla minoritaria en el sentido deleuziano serían las únicas maneras de escapar al destino silencioso reservado a las "caperucitas rojas", como llama Cixous a aquellas mujeres que se someten dócilmente a los mandatos patriarcales¹³.

Si para Cixous la mujer, en sentido no esencial, puede a través de la escritura escapar de los veredictos sociales, y hacer texto a partir de su propio cuerpo, al mismo tiempo, el torrente de la continuidad, la abundancia y la deriva minoritaria se pueden escribir desde un cuerpo de hombre en quien la feminidad no esté prohibida ni reprimida.

El viaje inútil: la trav-escritura

Sosa Villada publica en 2018 *El viaje inútil. Trans/escritura*. Allí la autora realiza un ejercicio similar al que cuarenta años antes hiciera Cixous. Es también una narrativa vivencial, en la que se rastrean los recuerdos más antiguos del niño que fue Camila y una genealogía familiar plebeya y desposeída para echar luz sobre el devenir autora y el devenir travesti, como dos procesos paralelos y en estrecha relación. En este recorrido se plasma la experiencia subjetiva de una infancia marica y de una feminidad trans a través de los episodios que siguen a grandes rasgos aquellos de todas las vidas travestis, signadas por la humillación, la vergüenza, la violencia, la expulsión del entorno familiar y la prostitución¹⁴, pero aquí el eje está puesto en el descubrimiento infantil de la lectura y la escritura como formas de protección frente a la intemperie de la crueldad y la marginación y como vía de escape hacia otro mundo posible. A partir de allí, podemos rastrear cómo concibe Sosa Villada la creación literaria, cómo se autofigura en tanto escritora y travesti y el álbum de familia literario en el que encontrar un posible linaje.

El ensayo se publica en Ediciones DocumentA/Escénicas¹⁵, editorial cordobesa que forma parte de un espacio cultural dedicado

¹³ "Tal vez he podido escribir porque esa lengua escapó al destino reservado a las caperucitas rojas" (37).

¹⁴ Estos recorridos biográficos son recogidos por Josefina Fernández en las entrevistas que realiza: "la subjetividad travesti no es un abstracto construido libre de toda determinación histórica; por el contrario, ella se construye puesta a actuar en el marco de relaciones sociales e históricas concretas en las que la confrontación, el rechazo y la aceptación intervienen diariamente" (2004: 114).

¹⁵ Esta obra es una de las tres primeras de la colección "Escribir" (título que hace referencia al ensayo-relato homónimo de Marguerite Duras), la cual se propone cruzar experiencias y reflexiones en torno a la escritura, "ya sea por el origen de los autores, su lugar en la escena o incluso su "llegada" al campo literario desde otras artes o disciplinas" (Orosz, 2018: 111). *Cómo me hice viernes (una autopsia)* de Juan Forn y

especialmente a la investigación y a la formación teatral y en el que Camila también participó y puso en escena la obra de la militante travesti chilena Claudia Rodríguez, *Vienen por mí*, en 2019.

El relato autobiográfico de Camila se desarrolla a partir de un momento particular que es su propia llegada a la escritura. El texto se inicia con estas palabras: "Un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mí. Estoy *sentada* en la falda de mi papá, tengo una caja de lápices de colores, un cuaderno Gloria de color anaranjado y mi papá toma mi puño y me enseña a usar el lápiz" (2018: 11; mi subrayado):

Esta escena es una especie de bautismo laico en el que la identidad del niño queda registrada bajo la supervisión paterna en un nombre "Cristian Omar Sosa Villada". La entrada al lenguaje escrito descubre un mundo fascinante pero exige al mismo tiempo un pasaporte con las señas de identidad "oficiales": la Ley del Padre, la ley de la diferenciación sexual, ligada al orden de lo significativo y de lo simbólico, se cifra en ese nombre de varón que asegura un lugar en la distribución de roles sexo-génericos y, como afirmaba Cixous, ubica a quien lo porta de un lado u otro de ese reparto binario. Ahora bien, esa Ley puede ser acatada, desafiada o ignorada aunque permanezca intacta su eficacia normativa¹⁶.

La memoria se remonta, entonces, a este episodio en el que un padre/maestro enseña el abecedario y los números a su hijo de cuatro años. A la distancia, su evocación permite una suerte de reconciliación con ese hombre que se tornaba violento cuando tomaba de más y que le auguró un destino tan negro como inevitable, prostituirse y terminar en una zanja: "Partimos de ese gesto de amor y terminamos muy lejos el uno del otro. Yo acabo por ser todo lo que mi papá nunca hubiera querido para un hijo" (13). Es el mito de origen marcado por la emergencia de un deseo: "El deseo de escribir encuentra que soy fértil, que soy una hembra viable para incubarlo" (13). La escritura se va a enlazar entonces con los más antiguos deseos y su prohibición, como cuando recuerda a ese niño que ella fue, deslumbrado por un vecino de su edad con quien tenía

La partida fantasma. Apuntes sobre la vocación literaria de Leonardo Sanhueza son los otros dos títulos que inician la colección. Todas aparecieron en 2018.

¹⁶ Judith Butler, al analizar el documental *París en llamas*, considera especialmente las "desobediencias" que este tipo de ley interpelante, como el nombre propio, podría suscitar: "El sujeto no solo podría rechazar la ley, sino también quebrarla [...] Allí donde se espera la uniformidad del sujeto, donde se ordena la conformidad de la conducta del sujeto, podría producirse el repudio de la ley en la forma de un acatamiento paródico que cuestione sutilmente la legitimidad del mandato, una repetición de la ley en forma de hipérbole, una rearticulación de la ley contra la autoridad de quien la impone" (2002: 189).

juegos eróticos, pero que al mismo tiempo le robaba sus juguetes. La madre sospechó algo (¿el robo o la corriente sexual que atraía a los dos infantes?) y le prohíbe que vuelva a verlo. Entonces el niño enamorado le escribe cartas: "como si hubiera nacido para eso, dice Camila, para escribir cartas de amor, para escribir melodrama" (25).

También Cixous elabora un mito alrededor de su llegada a la escritura y su narrativa reconstruye escenas de lectura y escritura. Ahora bien, podemos ver algunas similitudes y diferencias: en el caso de la escritora francesa, el lugar al que se hace remontar ese deseo es únicamente la figura materna que se recupera como un gran manantial que nutre la palabra de la hija a través de la "tinta-leche". Camila por su parte, pone en el origen a la figura paterna, que de este modo se vuelve compleja: si el padre es quien va a encarnar durante la infancia y la adolescencia la violencia, la represión y la transfobia repetida *ad nauseam* sobre la condición de su hija, su rememoración toma un rumbo diferente al reconocerlo como quien cita la identidad (a través del nombre) y al mismo tiempo como quien habilita, a través de ese nombre, la llegada a la escritura, la cual es vista como un regalo: "otro padre le regala a su hijo una pelota, un animal, un televisor en su cuarto, pero él me regaló la posibilidad de escribir" (14). Entonces, se trata de un precioso don pero que se recibe junto con la Ley del Padre, para volver a citarla por escrito, una y otra vez, hasta volverla inamovible y garantizar una identidad uniforme y constante en el tiempo: esa Ley que legisla mundos legítimos y oficiales, en donde podemos ser hablados y decodificados y desde donde podemos y debemos hablar y actuar. Y es esa policía de los nombres la que primero se verá desafiada en el mundo travesti y sobre la que se va a erigir una política alternativa: los nombres de locas, maricas y travestis se han convertido en lugares de resistencia, creatividad y de (re)nacimiento y han engrosado listados en las páginas de Pedro Lemebel (1952-2015), Néstor Perlongher (1949-1992) o en las de Naty Menstrual (1975-).

Pareciera que aquí se retoma la enseñanza de Cixous que invitaba a una especie de "muerte" para nacer y pasar a la escritura; la condición para comenzar a escribir, según ella, era "haber una vez perdido todo" (62), estadio que se equipara con una muerte, pero también con haberse perdido en sentido reflexivo. "Líbrate de la Ley" dice Hélène a quienes quieran seguirla. Y una de las primeras cosas que deben perderse es el nombre: "le nom propre" que en sus característicos juegos de significantes ella llamará "*le non-propre*", que podríamos traducir como "lo no propio" (48), como si ese significante fuera lo menos propio que

poseemos pues no somos nosotros quienes hemos decidido portarlo. Y aconseja: "Esto es lo que mi cuerpo me enseña, primero, desconfía de los nombres [...] amiga, tómate tu tiempo para des-nombrarte un minuto" (77-78).

Salir de la interpelación originaria es la propuesta y dejarse conducir más allá de los códigos. Camila entonces, en su devenir travesti se des nombra, y en la primera ocasión que se le presenta de poner en palabras su deseo se despoja de ese legado paterno. Enamorada de su profesor de gimnasia, a los trece años, escribe una novela en la que es protagonista y se llama Soledad. Recuerda: "La escribí a mano, con tinta azul y en hojas de cuaderno. Esa novela donde por primera vez hablaba de mí como de una mujer..." (35). Esto produce una crisis en la esfera de lo simbólico y en el núcleo de inteligibilidad identitaria, dado que el "nombre" confiere una deseada estabilidad morfológica en el tiempo (Butler, 201) y su reemplazo, por un nombre de mujer en este caso, ensayado primero en la ficción, quiebra aquella ley que interpela y sujeta al individuo a un orden genérico-sexual hegemónico.

En el mismo gesto, entonces, atesora aquel valioso regalo paterno pero tira el bonito envoltorio con el que venía presentado, y al que debía ser fiel, esto es, su nombre de varón: ¿otra treta del débil?. Con la escritura, descubre el talento para mentir, para inventar, para exagerar y para ocultar; acciones que serán también las que pondrá en juego al momento en que inicie su devenir travesti.

La madre, por su parte, será artífice de otro mundo: el de la lectura. Las escenas de iniciación en este caso están ligadas a la figura materna quien le regala libros de cuentos infantiles: "Ella se acuesta a mi lado y los lee. Con su uña larga y pintada de rojo, con el esmalte saltado de tanto lavar ropa, de tanto lavar platos, de tanto limpiar la casa y cocinar, me señala lo que va leyendo. Así la lectura se mete en mi cabeza, sin aviso, sin decirlo" (17). Hasta que el milagro de la lectura sobreviene sin que ese niño se dé cuenta; entonces se encierra en su cuarto y pasa los días leyendo historietas, novelas de Jack London o Louise M. Alcott o relatos de Rudyard Kipling. Un lugar central lo ocupa una vecina anciana poseedora de una biblioteca en la cual Camila va a conocer a grandes escritores; y será su mentora, quien la alienta a leer y a escribir: "Como escritora, soy también esa amistad, ese adolescente gay con su bruja ya mayor, queriéndose como una abuela y una nieta. Unidas por la palabra" (34). Esa biblioteca se va ampliando y ya en el presente aparecen tres escritoras como figuras que presiden su parnaso literario: Marguerite

Duras, Carson McCullers (1917-1967) y la poeta polaca Wislawa Szymborska (1923-2012). En referencia a la primera, afirma Camila de manera rotunda: "Todas las que nos hemos arriesgado al deseo somos hijas de Marguerite Duras" (76). Roba a un cliente cincuenta pesos para comprarse *El amante* cuyo final ha escuchado en una clase de la universidad, y *Escribir* (1993) breve ensayo-relato en el que Duras hace un ejercicio de memoria y de reflexión sobre su oficio de escritora, sirve de modelo a Camila para *El viaje inútil*. Podemos intuir que, de haber leído sus textos, en esa biblioteca tendría su lugar alguien como Cixous.

El álbum de familia literario es, pues, principalmente femenino: "No encuentro sensualidad en los escritores varones. Sí en las mujeres. Una mujer que escribe me resulta erótica de punta a punta [...]" (86). Recupera así ese gesto que hacía Cixous al tramar un linaje de mujeres escritoras que en ella remontaba a Colette. Las voces de otras escritoras travestis no puede figurar en ese panteón porque las chicas no han escrito, han sido mayormente analfabetas y ni siquiera han tenido voz propia en la escena pública: "Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo" (47).

Por último, la idea de subvertir el lenguaje recibido, un grito de guerra que Cixous no dejaba de entonar para acabar con el pensamiento falocéntrico, es también una premisa que sostiene Sosa Villada y que expresa ya no en este ensayo sino en su novela *La malas*, con estas palabras:

El lenguaje es mío. Es mi derecho, me corresponde una parte de él. Vino a mí, yo no lo busqué, por lo tanto es mío. Me lo heredó mi madre, lo despilfarró mi padre. Voy a destruirlo, a enfermarlo, a confundirlo, a incomodarlo, voy a despedazarlo y a hacerlo renacer tantas veces como sean necesarias, un renacimiento por cada cosa bien hecha en este mundo. (2019: 173)

El regreso a "las casas"¹⁷

La falta de recursos, la tristeza de la madre abandonada por un esposo que tiene otra familia, el alcohol violento del padre volverán a la memoria de modo recurrente. Pero también el espectro de los antepasados, su sometimiento y miseria. El analfabetismo aparece como un fantasma en

¹⁷ Esta es una forma popular para referirse al hogar familiar.

esta novela familiar: "Mis bisabuelos maternos eran analfabetos, no sabían leer ni escribir. Sabían criar hijos para dárselos al patrón para mano de obra. Sabían levantar y sostener la fortuna del patrón. Sabían callar frente al ruido del dinero ajeno." (31). Aprender a escribir es, pues, una protección contra ese mal y no sería errado pensar que el empeño de ese padre-maestro en asegurarse que su hijo supiera escribir su nombre, era una manera de evitar el estigma y la vergüenza de los analfabetos que exhiben esta "humillante" condición al firmar con la X del anonimato o con la policíaca huella dactilar. Pero al mismo tiempo este aprendizaje aleja a Camila de su mundo de origen. Al comienzo y al final del ensayo se repite una imagen: "De manera que mi papá me enseñó a escribir y mi mamá a leer. Me llevaron a la vera de un bosque y me dejaron sola ahí, esperando que entre y me pierda para siempre" (23); "Con suavidad mi mamá me empujó dentro del bosque y no miré atrás. En este bosque hice mi casa, elegí mi tumba, tuve amores y soñé con reencarnaciones" (98). El sociólogo francés Didier Eribon en *Regreso a Reims* (2009), ensayo autoetnográfico que es asimismo una "narrativa vivencial", cuenta el camino que lo separó de su familia proletaria y lo transformó en el intelectual en que se convirtió. Relata esa separación como un proceso doloroso pero al mismo tiempo necesario para sobrevivir y no asfixiarse en ese entorno que prohibía sus deseos y a cuyo imperativo de masculinidad no podía acomodarse. La visión de Eribon hace confluir a Michel Foucault con Pierre Bourdieu para descubrir en el análisis de sus recuerdos, en esta otra llegada a la escritura, el orden de clase inseparable del orden sexo-genérico. Las historias de sus antepasados, las abuelas especialmente, cruzan esos órdenes y la recuperación de estas mujeres de su anonimato son los pasajes más conmovedores del libro: "Ellas [sus abuelas] no tenían casas que legar a sus herederos y no hubo pues archivos que descubrir en los cajones de una cómoda o en el fondo de un armario, como sucede en las familias burguesas" (2009: 154).

Del mismo modo, en su ensayo Camila evoca a otros seres anónimos como su abuela materna que muere por practicarse un aborto clandestino con un palo de perejil y a su abuelo paterno aplastado por una cantera que se derrumbó sobre su cuerpo de minero. Al igual que Eribon con el mundo de la cultura letrada al que ingresa al tomar la decisión de seguir el liceo y escapar al "veredicto social"¹⁸ que lo destinaba a la fábrica y a la

¹⁸ Eribon desarrolla esta noción en su ensayo *La sociedad como veredicto* (2017): "La exploración de los estratos de la vergüenza, si se entiende por ello una exploración de las formas incorporadas de la inferiorización y la sujeción, puede desembocar en la creación de nuevas significaciones sociales, culturales, políticas, existenciales que no sería exagerado calificar de emancipadoras, y tal vez incluso de revolucionarias. Interrogar el veredicto es ya una manera de despojarlo de su carácter de evidencia: es apelar la sentencia..." (275, mi subrayado).

masculinidad hegemónica, para Camila la escritura –y con ello me refiero también a todo su recorrido escolar– representa un viaje que la va alejando de su familia, que la vuelve una desconocida, como ocurre con el proceso paralelo de su devenir travesti: para su entorno, la de escritor es una profesión inútil, un acto de vagancia: “Lomos vírgenes. Así decía mi papá: los escritores somos lomos vírgenes” (28).

El “viaje inútil” es hacia el recuerdo, hacia esos “estratos de la vergüenza”, tanto individual como social, pero esa inutilidad pareciera asimismo referir al disvalor que representaba la escritura para sus padres, ese mundo ajeno y amenazante de la cultura letrada, y la inutilidad de separarse, de alejarse, porque siempre está allí eso que se ha sido y ese lugar del que se proviene. Están los padres a los que se vuelve una y otra vez, como está ese niño que fue Camila y del que ella no rehúye al asumir su identidad travesti.

Este ensayo concluye con un relato-poema antiguo, sobreviviente de los avatares del archivo de Camila, en el que se recupera la voz y la mirada de ese niño que ella fue; una vela encendida a la Virgen del Valle ha provocado un incendio en la casa familiar, pero en la esquina del baño “encuentro mi cuaderno donde practico los números y las letras. Está todo mojado y borroso. Como uso crayones para escribir y dibujar, la tapa del cuaderno no se borroneó. Arriba dice: “cristián omar sosa villada” (105). La niña dejada al borde del bosque de la escritura por sus padres y en el que se perdió, regresa ahora a “las casas”: “Así como fui separada de ellos para siempre por el veneno de querer escribir, así también retorno a ellos a través de ese veneno” (29).

“Una arrimada”

Por último, no sería arriesgado afirmar que esta obra de Sosa Villada sienta un hito en lo que podría devenir una tradición hispanoamericana de reflexión y debate para otras “escrituras travestis” como lo fue en su momento la obra de Cixous para la “*écriture féminine*”.

Si bien el campo cultural animado por autoras travestis y trans ha eclosionado en los últimos años en Argentina, con figuras como Susy Shock, Naty Menstrual y Effi Beth, o militantes y pensadoras como Lohana Berkins y Marlene Wayar entre otras¹⁹, este ensayo es el primero y hasta

¹⁹ Pablo Farneda habla de escrituras travestis-trans como “prácticas de sí”, prácticas de afirmación de una singularidad, que al realizarse producen un territorio existencial, un modo de vida, producen nuevas formas de lo visible y lo enunciable, inventan los cruces, los cuerpos y los territorios existenciales en el

ahora el único en el que una travesti relata su vida para configurar un retrato de artista, como la propia Cixous, desde la marginalidad genérica, racial y geográfica. Pero es preciso señalar que Sosa Villada se inscribe en el campo literario de un modo más “tradicional” –entre comillas pues la autoría travesti no es algo que se pueda dar por aceptado y común en el mundo literario–, si la comparamos con Susy Shock o con Naty Menstrual, quienes se dan a conocer por los mismos años. Su relato vocacional, desarrollado en *El viaje inútil* pero también en múltiples entrevistas, apunta a habitar de cuerpo entero esa identidad social que llamamos “escritora”. En el caso de Susy Shock, por el contrario, la escritura es uno de los elementos que conviven con el teatro, con la música y las letras que compone para sus canciones, con las danzas folklóricas que estudió durante su infancia (Bidegain, 2012); en tanto que Naty Mestrua, monstruo y travesti como ella misma se define, abjura de toda inscripción institucional literaria, y se mofa en *Batido de troló* (2012) de “la travuca intelectual” como denomina a una de sus crónicas. Podríamos decir que, desde esta perspectiva, ambas desobedecen toda posible definición unidimensional y se encuadran más cómodamente en el rol de “artistas”, en territorios liminales y en aquellas prácticas que conocemos como “performances”, que cruzan diversos ámbitos y lenguajes estéticos. Sosa Villada, por su parte, al momento de elaborar una autfiguración se calza la máscara de escritora según los modos que el campo literario exige para su entrada. Aun así, en un reportaje reciente, exhibe una posición marginal: “Soy parte del antilinaje, el cero pedigrí de la literatura argentina: soy de lo peor, una arrimada, como se les decía en el campo a las chicas adoptadas; así me siento” (Lezcano, 2020). Esta subalternidad es exhibida asimismo y en términos socio-raciales en el autorretrato cuya cita se transcribe al inicio de este trabajo; la autora utiliza allí una de las injurias más comunes en Argentina para referirse a las personas de sectores populares; “soy una negra de mierda” dicen las primeras palabras de esa autopresentación que abre su libro de poemas: esa condición social se racializa y, a su vez, la “negritud” excede la descripción de un mestizaje creado desde la ilusión fantasmática de una nación que se ha imaginado “blanca”, para abarcar todo un repertorio de atributos negativos ligados a la barbarie, como ocurre también con la designación de “cabecita negra” en la zona del Río de la Plata. Pero ahora, el estigma se exhibe como un desafío que transforma la injuria en orgullo: “[...] como buena negra que soy, me arrimo al fuego y relumbro, con un fulgor inusitado, como una trampa, como si el mismo mal se depositara en mis destellos” (2017: 9). Esta “apelación de la sentencia”, como diría

mismo acto de expresarse. Son escrituras más que literaturas, que intentan construir un territorio y acciones vitales para la supervivencia (2020: 425-426).

Eribon, consiste en un uso afirmativo y paródico del veredicto social, que permite cambiar el signo de la humillación para transformarlo en emblema de identidad positiva y desafiante.

En todo caso, la llegada a la escritura no es algo evidente en sujetos para quienes, por origen socio-racial, género o disidencia sexual, la cultura letrada ha sido negada. Pensamos entonces en unos inicios que son inciertos, una institución que no reconoce legítimas a ciertas autorías, o una intimidad con el lenguaje que podría ser diferente a la que tienen los hombres cis-heterosexuales que crearon las reglas de esa institución. Por poner solamente un ejemplo, podemos leer en simultáneo el ensayo *La partida fantasma* de Leonardo Sanhueza que se publica en la misma colección y el mismo año que esta autobiografía literaria de Camila y postular una reflexión sobre los relatos de inicio y su (in)visible sustrato falocéntrico. En el caso del escritor chileno, hay una mirada escéptica y un cuestionamiento a la posibilidad de explorar y escribir el nacimiento de una vocación literaria, acto que devalúa y considera una mera superstición surgida en el romanticismo y que en la cultura de masas se convierte en un relato esencial en la conformación del ídolo o del superhéroe (2018: 17). El problema con Sanhueza es la idea sobreentendida y nunca manifestada de un universo literario en el que solamente participan hombres: sus numerosos ejemplos remiten solamente a escritores, desde Daniel Defoe hasta Juan José Saer, de Rubén Darío a Vicente Huidobro. En ese universo de varones cis-heterosexuales, el lugar, la voz y los linajes disponibles están asegurados. La entrada en el mundo de las letras ha sido y es permitido a todos, simplemente cambian las circunstancias, los bagajes culturales de los aspirantes, que pueden facilitar o dificultar la entrada y el ascenso, las reglas del mercado que provocan la "inflación" del valor de estos relatos vocacionales y que los convierten, según Sanhueza, en una suerte de "neurosis contemporánea". El mito romántico del autor ciertamente estaba definido en términos de género y de clase: ese don divino que podría ser el oficio de escribir estaba reservado a los hombres. Esto es lo que puede explicar la diferencia de tono en textos como el de Cixous, el de Duras o el que nos ocupa aquí, diferencia que gira en torno a la exhibición de aquello que se daba por naturalizado y presupuesto en todos los relatos vocacionales de escritores aludidos en el texto de Sanhueza.

En el caso de las cis-mujeres en su momento o de las travestis ahora, la genealogía importa, y es necesario recuperar un contralíneaje para mostrar las voces que supieron guiar a la escritora en ese bosque en el que fue

abandonada, construir y ocupar un lugar legítimo y empoderarse con un lenguaje destruido y hecho renacer una y mil veces.

Bibliografía

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bevacqua, M. (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires: Libretto.
- Bidegain, C. (2012). Susy Shock trans piradx. El inclasificable género colibrí. En T. Basile y E. Foffani (dir.). *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1576/ev.1576.pdf
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Cixous, H. (2015. [1986]). *La llegada a la escritura* (Trad. I. Agoff). Buenos Aires: Amorrortu.
- Eribon, D. (2017. [2009]). *Regreso a Reims* (Trad. G. Fraser). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Eribon, D. (2017. [2013]). *La sociedad como veredicto. Clases, identidades, trayectorias* (Trad. H. Pons). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Farneda, P. (2020). Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio?. En L. Arnés et al. *Historia feminista de la literatura argentina*, (pp. 425-449). Villa María: EDUVIM.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Forn, J. (2019). Prólogo. En C. Sosa Villada. *Las malas*, (pp. 7-11). Buenos Aires: Tusquets.
- Halfon, M. (4 de noviembre de 2017). Dame fuego. Entrevista a Camila Sosa Villada. *Radar. Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/73804-dame-fuego>
- Lezcano, W. (junio 2020). Camila Sosa Villada. En tu nombre. *El Planeta Urbano*. Recuperado de: <https://elplanetaurbano.com/2020/06/camila-sosa-villada-%E2%80%A2-en-tu-nombre/>

- Lucero, M. F. (5 de noviembre de 2021). Vuelve Carnes tolendas. Una historia que abrió caminos. *La voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/vuelve-carnes-tolendas-la-historia-de-un-cuerpo-que-ahora-esta-celebrando-estar-en-otra-situacion/>
- Menstrual, N. (2012). *Batido de troló*. Buenos Aires: milena cacerola.
- Orosz, D. (2018). Nota editorial. *El viaje inútil. Trans/escritura*, (pp. 109-111). Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Peucovich, S. (3 de noviembre de 2020). Camila Sosa Villada: me parece brutal que una travesti dispute el lenguaje. *Marie Claire*. Recuperado de: <https://marieclaire.perfil.com/noticias/sociedad/camila-sosa-villada-las-malas-dia-orgullo-trans.phtml>
- Sanhueza, L. (2018). *La partida fantasma. Apuntes sobre la vocación literaria*. Córdoba: Documenta/ Escénicas.
- Sosa Villada, C. (2017). *La novia de Sandro*. Córdoba: Caballo Negro.
- Sosa Villada, C. (2020). *La novia de Sandro*. Buenos Aires: Tusquets.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil. Trans/escritura*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Wayar, M. (11 de mayo de 2012). ¿Qué pasó con la T?. *Suplemento Soy. Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2436-2012-05-11.html>
- Wayar, M. (2019). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.