

**La Escritura *Corporeosensitiva* en *Marina y su olor* (1996) de Mayra Santos Febres y
Las malas (2019) de Camila Sosa Villada**

María Isabel Gómez Betancourt

Código: 1870953-3252

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Cali

2025

La Escritura Corposensitiva en Marina y su olor (1996) de Mayra Santos Febres y Las malas (2019) de Camila Sosa

2

La Escritura *Corposensitiva* en *Marina y su olor* (1996) de Mayra Santos Febres y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada

María Isabel Gómez Betancourt

Código: 1870953-3252

Directora: Sol Anyela Muñoz Niño

Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Literatura

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

2025

Agradecimientos

Para todos esos sentidos que me acompañaron en estos años de carrera.

Para cada de las personas que fueron parte de mi camino por la vida de literata.

Para mi familia que estuvo siempre a mi lado.

Para las personas que se hicieron mis amigas en esta etapa.

Para mi directora de tesis y su comprensión del mundo.

Para la revista que me sacó ojeras y lágrimas.

Para mi bonita, por escucharme con sus oídos abiertos.

Resumen

En la presente investigación se analizan las estrategias de representación de la corporeidad en *Marina y su olor* (1996), Mayra Santos Febres, y *Las malas* (2019), Camila Sosa Villada. En el análisis se utiliza un enfoque basado en el concepto del lenguaje *corporeosensitivo*¹ como herramienta hermenéutica para desentrañar las complejas construcciones de corporalidad, género y subjetividad en ambas narrativas.

En ese sentido, la *corporeosensibilidad* es propuesta como método para entender la literatura escrita por mujeres al tomar como punto de partida sus propias experiencias y sensaciones. Lo anterior se hará a través de un marco teórico interdisciplinario, el cual dialoga con las teorías de género de Judith Butler, el concepto antropológico del cuerpo desarrollado por Mariana Sirimarco y Ana Spivak L'Hoste y los conceptos del sujeto femenino planteados por Simone de Beauvoir.

Palabras clave: literatura Corporal, literatura Femenina, *Corporeosensibilidad*, Mayra Santos Febres, Camila Sosa Villada.

¹ El concepto está en cursiva pues es una articulación propia que busca encontrar los rastros de la sensibilidad en la narrativa de las autoras mencionadas. A lo largo del trabajo se nutrirá a partir de las conceptualizaciones de los teóricos ya comentados.

Abstract

This academic research presents a literary analysis of two fictional works: *Marina y su olor* (1996), a short story by Puerto Rican author Mayra Santos Febres, and *Las malas* (2019), a novel by Argentine journalist Camila Sosa Villada. The study examines the corporeal representation strategies employed by both authors in their literary works, focusing on the concept of *corporeosensitive* language as a hermeneutical tool to unravel the complex constructions of corporeality, gender, and subjectivity within these narratives.

In that sense, *corporeosensitivity* is proposed as a method for understanding literature written by women that takes their own experiences and sensations as a starting point. This will be done through the analysis analysis will of the methods by which texts construct narratives from an interdisciplinary theoretical framework, through engaging with Judith Butler's gender theories, the anthropological concept of the body developed by Mariana Sirimarco and Ana Spivak L'Hoste, and Simone de Beauvoir's concepts of the feminine subject.

Keywords: Corporeal literature, women 's Literature, *Corporeosensitivity*, Mayra Santos Febres, Camila Sosa Villada.

Contenido

Introducción	8
1. La Escritura <i>Corporeosensitiva</i>	12
1.1 Estado De La Cuestión Entorno A Las Ideas Del Cuerpo, Escritura Y Sensibilización A Través De Las Malas (2018) De Camila Sosa Villada Y Marina Y Su Olor (1996) De Mayra Santos Febres	14
1.2. ¿Qué Es La Escritura <i>Corporeosensitiva</i> ?: Un Panorama Conceptual	19
1.2.1. Acerca de la <i>Corporeosensibilidad</i>	20
1.2.2. La flor que habla consigo misma: la importancia del monólogo interno en la escritura <i>corporeosensitiva</i>	23
1.3. Sobre las Autoras	25
2. Panorama Teórico	28
2.1. La Experiencia Femenina Según Simone De Beauvoir	28
2.2. La Performatividad Del Sentir a Partir De Los Postulados De Butler	35
2.3. Sobre Sirimaco & Spivak, Muraro Y Otras Forma De Entender Los Sentidos.	41
3. Cuerpos que Hablan: Formas de Narrar el Cuerpo Excluido en las Narrativas de Sosa Villada y Santos Febres	48
3.1. Mi Travesía por la Literatura <i>Corporeosensible</i>	49
3.2. Fragancias De Identidad: Marina Y Su Olor (1996) De Mayra Santos Febres	53
3.3. El Cuerpo Femenino y Las malas (2019) de Camila Sosa Villada	57
3.3.1. La Maternidad como Orden Simbólico inicial Trans	59
3.3.2. El Cuerpo Abjecto como Territorio de los Sentidos en Las malas (2019)	
	63

La Escritura Corposensitiva en Marina y su olor (1996) de Mayra Santos Febres y Las malas (2019) de Camila Sosa

7

Conclusiones

68

Referencias

72

Introducción

La literatura latinoamericana femenina ha experimentado una notable transformación en las últimas dos décadas, y no se trata solo de números o presencia editorial, sino de algo más profundo: el surgimiento de voces que escriben con su cuerpo, sus sensaciones, dolores y cicatrices. En dicha escritura las autoras contemporáneas hacen perceptibles sus sentidos, tal como ocurre con Mayra Santos Febres en su obra *Marina y su olor* (1996), y con Camila Sosa Villada en *Las Malas* (2019).

Motivada por lo anterior, la propuesta de este trabajo de grado integra un análisis de representación de la corporeidad basado en el concepto del lenguaje *corporeosensitivo* como herramienta hermenéutica. Así, a lo largo de tres capítulos exploro cómo se utiliza la sensibilidad y el cuerpo dentro de *Marina y su olor* (1996), de Mayra Santos Febres, y *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada. En concreto, me interesa demostrar la forma en la cual ambas obras construyen narrativas cuya historia surge a partir de lo que se siente. En el primer capítulo explico entonces qué es la *corporeosensibilidad* y desarrollo el estado de la cuestión, en términos de una revisión crítica de los estudios publicados sobre este tema. Para esto, doy cuenta de aquello que entiendo por *corporeosensibilidad* y por qué es importante este concepto para los estudios de la literatura contemporánea. Reviso el término desde diferentes perspectivas, como la fenomenología, para después, desde los estudios literarios, comprender cómo el cuerpo se convierte en plataforma para crear y así analizar sus relatos.

En este mismo capítulo propongo también un estado de la cuestión en el que reviso qué tendencias investigativas han rondado las dos obras que motivaron esta investigación, así como evalúo de qué manera los estudios sobre la sensibilidad corporal no logran convocar un campo bibliográfico robusto que abarque las representaciones aquí consideradas.

Por otro lado, en el segundo capítulo exploro algunas teorías que van a ser útiles para estudiar la *corporeosensibilidad* desde diferentes enfoques. Me concentro en pensadoras que, desde nuestra perspectiva, son fundamentales para entender lo sensitivo desde las realidades marginales de ser mujer y lo exploran a partir de la escritura. La primera es Simone de Beauvoir con *The Second Sex* (1949), quien explica diferentes paradigmas que envuelven el ser mujer, en especial, la definición de qué es serlo y cómo el cuerpo femenino se construye socialmente. Es esencial para mí el paradigma de la narcisista, pues es donde Beauvoir explica que la narcisista se ve, y en este caso, se narra a sí misma, dándome herramientas para pensar la corporalidad desde la experiencia específica de narrarse.

A continuación, trabajo con Judith Butler, sobre todo con sus ideas planteadas en *Gender in Trouble* (1990) y *Senses of the Subject* (2015). En ambas obras la filósofa se enfoca en entender el cuerpo y cómo los actos de este nos dicen tanto lo que queremos comunicar al mundo como la manera en que este nos ha afectado. También, explica la manera en la cual los cuerpos se forman, donde cada sentido y acto está conectado con nosotros y nuestra relación con los demás.

Finalmente, en el capítulo tres incluyo a María Luisa Muraro con su obra *El orden simbólico de la madre* (1991). Este estudio me parece clave para pensar las relaciones entre la corporalidad y el lenguaje a través del primer contacto que tenemos como seres humanos, es decir, la madre. Del mismo modo, trabajo con *Antropología de las emociones* (2015), de Sirimaco y Spivak, pues necesito entender cómo las sensaciones y las emociones se vinculan con los contextos culturales y sociales, ya que las autoras están conectadas con su propia realidad.

Por último, estas perspectivas brindan un marco teórico para el último capítulo, donde exploro a las dos autoras y cómo escriben con su cuerpo: Santos Febres desde su cuerpo

negro caribeño, Sosa Villada desde el suyo trans argentino. Ellas saben que el cuerpo es la única experiencia que les pertenece completamente, retratan lo que es tener, habitar y sentir una corporalidad diversa.

En *Marina y su olor* (1996), el olfato se vuelve epistemología. Santos Febres construye un mundo donde conocer es oler, donde la piel negra exhala siglos de resistencia. Marina no es solo un personaje: es una constelación de aromas que descoloniza los sentidos. Su cuerpo es un archivo que guarda las memorias que la historia oficial ha querido blanquear, borrar, invisibilizar. Por otro lado, *Las malas* (2019) es una novela escrita desde la intemperie, desde la esquina donde las travestis esperan clientes y construyen familia. Su prosa es puro pulso: late como el corazón de quien ha aprendido a vivir en la vulnerabilidad, a inventarse como mujer cada día. Aquí la corporalidad trans no se explica ni se justifica porque simplemente es, con toda su potencia transformadora y visible.

En ese sentido, me pregunto: ¿Cómo escriben estos cuerpos sus historias? ¿Qué estrategias despliegan para hacerse un lugar en una literatura que históricamente los ha expulsado? Esta investigación nace de la intuición de que Santos Febres y Sosa Villada no solo amplían el canon: lo fracturan, lo obligan a respirar otros aires. Ambas autoras escriben desde los márgenes, pero éstos son centros de creación. El Caribe de Santos Febres y la Córdoba de Sosa Villada se vuelven laboratorios de nuevas feminidades. Sus novelas no buscan incluirse en la literatura: la transforman desde adentro.

Esta tesis propone que *Marina y su olor* (1996) y *Las malas* (2019) configuran poéticas de la encarnación: formas de escritura que no separan cuerpo y palabra, experiencia y ficción, política y estética. Son textos que sudan, que huelen, que respiran. Son narrativas hechas por cuerpos que se disputan el derecho a narrar desde la diferencia. El análisis se adentrará en las *cocinas* de estas escrituras para descifrar asuntos relativos a ¿cómo se amasa

la palabra con la carne? ¿de qué manera se destila la experiencia en prosa? y ¿en qué sentido se construye un lenguaje que no traicione la complejidad de estos cuerpos? Porque tanto Santos Febres como Sosa Villada saben que escribir desde la diferencia exige inventar también formas diferentes de escribir.

1. La Escritura Corposensitiva

She sees herself in the glass.

(Simone de Beauvoir)

En Córdoba, a mitad de la noche, una mujer trans escucha el llanto de un recién nacido. Cada sonido que emiten los pulmones del niño la atrae, como un juego hipnótico entre curiosidad, maternidad y misericordia. La mujer parece estar en estado de trance, pues a pesar de los argumentos de sus compañeras, La Tía Encarna decide llevarlo a su casa rosada y es allí donde la narradora se encarga de mostrar el mundo que esconden las trabajadoras sexuales del Parque Sarmiento. La crianza del que nombran «El Brillo de Los Ojos» crea un lenguaje que es solo de ellas, donde su cuerpo adquiere otro significado, ya no es solo un elemento usado para y por otros, ahora sus manos, su pecho y su voz se convierten en elementos que le pertenecen, instrumentos que decide dar al servicio de la maternidad. Es esto lo que sucede en *Las malas* (2018) de Camila Sosa Villada.

En el Caribe, por su parte, nos encontramos con Marina Paris, de trece años, quien intenta esconder «los olores en su carne»². Pronto se da cuenta de que sus sentimientos se transmutan a través de su comida cuando cocina. La historia cuenta las vivencias de una mujer negra que ante el rechazo y la discriminación, al tiempo que, ante el amor y la pasión, responde con la expresión de sus sentidos, concretamente de su olor. En el relato, Marina se

² *Marina y su olor* (1996) p. 44

muestra como una mujer que sirve a la familia Velázquez para quienes cocina, aunque jamás es reconocida ni vista en tanto un sujeto válido. Por tal, ella responde convirtiendo sus pensamientos y sentires en olor para su beneficio. Es esta la trama que caracteriza a *Marina y su olor* (1996) de Mayra Santos Febres.

Cada historia y personaje mencionado anteriormente da cuenta de la existencia de una posible relación entre los sentidos y el lenguaje, por lo que, considerando lo anterior, la intención de este capítulo es comprender la *corposensibilidad* como la forma en la cual las autoras retratan en sus obras elementos de la vida cotidiana que remiten a una concepción corpórea y creativa del sentir femenino. Lo anterior expresado en sus narrativas.

Al respecto, Simone de Beauvoir (1956)³ sostiene que las mujeres, al no tener nada, buscan refugio en sus propias mentes (egos). En otras palabras, al ser privadas de oportunidades, la mujer no tiene más opción que encerrarse en sí misma⁴. Es en este momento cuando surgen las artistas, quienes, a través de símbolos, metáforas y monólogos, expresan las heridas físicas y emocionales que han sufrido debido a su condición de mujer, es decir, las heridas que han experimentado en su cuerpo.

Quiero aclarar que las artistas no son únicamente escritoras, sino también pintoras, músicas, entre otras. Por ejemplo, Clara Peeters, una conocida pintora de bodegones, realiza lo que la crítica ha denominado como "ficciones verosímiles"⁵ pues retrata en sus obras elementos de la vida cotidiana que, en conjunto, representan más que simples frutas y

³ Véase más en Beauvoir, S. D. (1956). *The Second Sex*.

⁴ Concretamente, Simone de Beauvoir (1956) comenta en *The Second Sex*: "Woman (...) is forced to find her reality in the immanence of her person. (...) It's because they are nothing that many women suddenly confine their interests merely to their egos" (p. 597). ["La mujer (...) se ve obligada a encontrar su realidad en la inmanencia de su persona. (...) Es precisamente porque no son nada que muchas mujeres limitan súbitamente sus intereses únicamente a sus propios egos", traducción propia]

⁵ Extraigo la expresión del artículo llamado "El cuchillo de Clara Peeters", pues da cuenta del término que quiero comunicar, para más información véase:

<https://masdearte.com/el-cuchillo-de-clara-peeters/>

jarrones; nos cuentan una historia dentro del bodegón.⁶ Los elementos de la pintura, esto es, la combinación de la comida y las flores marchitándose, evocan imágenes que van más allá del placer estético para el espectador, en la medida en que Peeters plasma en ellas sus sentidos y cómo los experimenta a través del óleo. La sensación de que algo está incompleto pasa por los sentidos y su experimentación en el cuerpo.

Es esta percepción estética la que he encontrado en varias obras escritas por mujeres, cuya literatura ha cobrado relevancia por dar voz a la otredad que décadas atrás fue silenciada, en términos de la expresión de su sentir. Por eso, es crucial abordar el concepto de la *corposensibilidad*, ya que es una de las formas para entender por qué se ha dejado de lado la literatura escrita por mujeres, categorizándola como sensible y poco importante. Este aspecto, de hecho, aquel que relaciona la sensibilidad, marca un nivel específico de esteticidad en la narrativa de Camila Sosa Villada y Mayra Santos Febres. Por tanto, para entender mejor esta cuestión, pretendo sumarme a los estudios literarios que se dedican a entender y analizar la importancia de la escritura femenina en la literatura contemporánea.

⁶ Véase la *Ilustración 1*.

1.1 Estado De La Cuestión Sobre Las Ideas Del Cuerpo, Escritura Y Sensibilización A Través De *Las Malas* (2018) De Camila Sosa Villada Y *Marina Y Su Olor* (1996) De Mayra Santos Febres

La literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres se caracteriza por representar narrativas que históricamente han sido marginadas y filtradas desde perspectivas masculinas dominantes. Ellas exploran territorios narrativos, mientras crean diálogos con sus tradiciones, sus sentires, así como con la realidad que habitan.

Para empezar, los estudios existentes sobre la narrativa de Mayra Santos Febres se enfocan en cómo la autora resignifica el ser mujer negra a través de sus obras, algunos se orientan en torno a cómo plasma el cuerpo a través de su literatura y otros alrededor de la manera en que lo personifica para reescribir la historia, tal como sucede como *Fe en disfraz* (2009). Una de las tendencias en los estudios de la narrativa de Santos Febres es la reivindicación de sujeto negro femenino como acto político. Por ejemplo, Nadia Celis (2008) en *La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos Febres* nos explica la representación y percepción del cuerpo femenino en tres relatos de *Pez de vidrio* (1995) y uno de *El cuerpo correcto* (1997). El texto analiza la representación corporal de *Marina y su olor* (1996) estableciendo conexiones entre belleza, deseo y subjetividad femenina, Celis rastrea la noción de belleza utilizando las teorías del sujeto corpóreo.

Es importante comentar que una línea adicional de estudios en torno a Mayra Santos explora cómo ella reivindica la gastronomía afrocaribeña, sus sentires y así mismo retrata las vivencias de sus antepasados. Así, Souza de Sales (2020) entiende ese fenómeno como una forma de reivindicar y captar la vida afrocaribeña, o, en otras palabras de comprender lo que él considera como “conocimiento silenciado” (p.155); es decir, de acuerdo con Souza de

Sales, Mayra Santos Febres en cuentos como *Marina y su olor* (1996) se preocupa por preservar los sentimientos e historia de sus ancestros, a través de formas estilísticas que se interesan por mostrar los sentidos, la comida y los conocimientos afro diaspórico de la protagonista.

Por su parte, Sales (2020) sostiene que “As literaturas afrodiaspóricas de autoria feminina acionam novas estratégias de pensar o ser, existir e estar no mundo.” (p. 156)⁷. Proponiendo así un rasgo fundamental en la importancia de la escritura de esta autora y así mismo proyectar su literatura no solo como una reivindicación de la mujer negra caribeña, sino que a su vez remarca lo sustancial de la escritura narrativa afro-femenina para comprender el mundo desde una nueva noción.

Por otro lado, en los estudios que se encargan de analizar la obra de Santos Febres destaca en *La gastronomía como metáfora de la identidad en la literatura puertorriqueña del siglo XX* (2007) de María Ortiz, la autora de la tesis doctoral explica que hay una metáfora detrás de la comida en el cuento que funciona como doble, en la medida en que es útil para mostrar las problemáticas raciales experimentadas por las mujeres negras, como para entender los sentimientos de Marina.

Yair Cuenú Mosquera (2018) en *Muntu en la literatura afrodiaspórica: la fuerza vital como espiritualidad en Beloved (1987) y Fe en disfraz (2009)* rastrea la espiritualidad ancestral (Muntú) al analizar la novela *Fe en disfraz* (2009), ejemplificando la importancia del cuerpo como canal de “comunicación ancestral” (p. 4) en uno de los personajes de la novela llamada Xica. En este sentido, Cuenú Mosquera rastrea cómo el cuerpo es en realidad un elemento de construcción de sujeto, el cual se expresa a través de la escritura.

⁷ “Las literaturas afro disfóricas escritas por mujeres fomentan nuevas formas de pensar, ser, existir y estar en el mundo” de Sales (2020, p.156) [Traducción propia]

Por otro lado, West-Duran (2005) nos explica un poco acerca de la concepción de raza en la región caribeña a través de diferentes autores, entre ellos, Mayra Santos. Dicho autor plantea una posible forma de entender la *corposensibilidad* en Santos Febres, pues explica cómo en *Marina y su olor* (1996) Santos Febres utiliza la capacidad olfativa como un poder, calificándolo en términos positivos, para reversar así el estereotipo racista de que el negro huele mal:

Santos Febres has taken a persistent racist stereotype about smell and turned it around, almost as if to say "You want to raise a stink? I'll show what raising a stink is!" Of all the five senses, smell is seen as the lowest, the most "animal." Sniffing is an activity we associate with animals (dogs, cats). This animality is also linked to racist stereotypes of lack of intelligence, hyper sexuality, and moral turpitude. (West-Durán, 2005, p. 65).⁸

Mayra Santos Febres ha sido estudiada desde diferentes campos, por ejemplo, Peñaranda-Angulo (2018) en *La historia femenina negra o la herstory negra* rastrea la importancia de los relatos de Santos Febres para la historia pues plasman subjetividades y vivencias de mujeres negras caribeñas, rasgo importante para la construcción de la *corposensibilidad* y su impacto en la literatura en general:

En este acto de invención del pasado, Santos Febres propone a la ficción como un elemento para recuperar la historia de los descendientes de la trata negrera.

Al imitar el formato de la denuncia judicial se difuminan los límites entre lo

⁸ Santos Febres ha tomado un estereotipo racista persistente acerca del olor y le ha dado la vuelta, casi como si dijera: "¿Quieres armar un escándalo? Te voy a mostrar lo que es armar un escándalo". De todos los cinco sentidos, el olfato se considera el más bajo, el más 'animal'. Olfatear es una actividad que asociamos con animales (perros, gatos). Esta animalidad también se vincula con estereotipos racistas de falta de inteligencia, hipersexualidad y depravación moral. West-Durán, A. (2005). *Puerto Rico: The pleasures and traumas of race*. Centro Journal, 17(1), p. 65. [Traducción propia.]

real y lo imaginario. El documento histórico se complementa con el literario para intentar entender la realidad, de la misma forma propuesta por Hayden White en la que se concibe a “la “ficcionalización” de la historia como una “explicación”. (p. 102)

Por eso, es evidente que Santos Febres tiene una búsqueda estética constante a lo largo de su obra narrativa, tal cual lo expresa la autora en la entrevista llamada *Literatura para curar el asma*: “Sin los sentidos no vemos, ni olemos, ni tocamos, ni oímos, ni gustamos del mundo. El resto es derivativo. El pensamiento es la huella de los sentidos y a veces su trampa.” (Morgado, 2000)

Es decir, la autora busca intencionalmente plasmar los sentidos en su literatura; este aspecto, generalmente, la cataloga como autora de literatura erótica, sin embargo, creemos que para ella la sensibilidad es inherente a la condición humana y por ello es una característica fundamental en su obra narrativa. Así, es evidente que la *corposensibilidad* es, para nosotros, un rasgo característico en su escritura, pues esta se produce porque la motivan los sentidos y, no necesariamente la razón.

Esta característica es compartida por Sosa Villada quien, por otro lado, con la novela *Las malas* (2019) determina una nueva concepción del ser mujer dentro de la escritura. Como se ha comentado, la autora ha sido estudiada por múltiples académicos, por ejemplo, Gállico Wetzel (2020) quien la estudia desde perspectivas queer, utilizando a Butler en tanto punto de partida con sus postulados acerca de cómo el cuerpo impacta en la percepción del sujeto. Gállico explica que las vivencias de la autora son un rasgo fundamental para la construcción de la novela, pues en *Las Malas* (2019) Sosa Villada da cuenta una forma escritural que engloba la reflexión sobre sí misma como sujeto en su proceso de “tránsito sexo-genérico” (p. 33). Sosa Villada

encuentra así una forma escritural que refleja los sentidos y vivencias *corporeosensoriales* plasmadas en su literatura a través de descripciones de ambientes, olores y sentires.

Otro asunto por explorar lo sostiene Osorio (2021), quien en *Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en Las malas*, estudia a la autora desde la perspectiva vivencial, aunque la enmarca en la resignificación del sustantivo que en la cultura popular suele atribuirse a las personas trans: el fracaso. Sosa Villada se apropia de este lugar común para reescribirlo a través de sus propias reflexiones y sentidos. Osorio (2021) incluso se atreve a catalogar la obra como literatura queer del fracaso. Desde mi perspectiva, no obstante, aquí son fundamentales dos situaciones: la primera, aquella que explica por qué la vivencia de las mujeres incide en la forma de su discurso y por ende en su forma escritural; la segunda, por su parte, la demostración de que, en la apuesta creativa de Sosa Villada —en su búsqueda estética y la manera de transformar su corporalidad— hay una apuesta política.

Por otra parte, Forné (2022) en “*Una crónica distinta de todas*”: *Las malas de Camila Sosa Villada* explora las diferencias y similitudes entre lo real y lo ficcional, rasgo importantísimo para encontrar cómo se genera la *corporeosensibilidad* en la autora, ya que es precisamente en la tensión entre experiencia vivida y representación literaria donde el cuerpo se convierte en territorio de conocimiento sensorial y político, transformando la vivencia personal en discurso colectivo.

Incluso, Timossi y Vallés (2021) rastrean de manera explícita la militancia —entendida como el compromiso político y transformador del discurso literario que desafía las normas hegemónicas de género y sexualidad— de la escritura de Sosa Villada y la relevancia en la literatura queer en *La performance identitaria como lucha política: una lectura de Las malas de Camila Sosa Villada*. Este recorrido, más aquellos

ya comentados, hace parte pues de aquel vacío conceptual que motiva a trabajar la corposensibilidad y a indagarla y tematizarla mediante el marco teórico aquí presentado.

1.2. ¿Qué Es La Escritura *Corposensitiva*?: Un Panorama Conceptual

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir —que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? —, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva.

(Hélène Cixous)

1.2.1. Acerca de la *Corposensibilidad*

Pretendo comprender la *corposensibilidad* desde un enfoque crítico centrado en analizar cómo se narra desde las diferentes formas de ser mujer. Para esto, haré uso de las teorías propuestas por Simone de Beauvoir y Judith Butler. Al respecto, Butler será importante abordarla desde el concepto de la "abyección corporal" para analizar de qué manera ciertos cuerpos femeninos son representados como abyectos y excluidos de la norma, en la medida en que es importante explorar las implicaciones de cómo narrar su propio cuerpo cada una de las escritoras. Por otro lado, Simone de Beauvoir ayudará a explorar la narrativa femenina través de el arquetipo de la narcisista y las formas discursivas que surgen en una mujer al estar expuesta a las dicotomías sociales.

En ese sentido, la *corporeosensibilidad* es propuesta como una forma de análisis en la cual los sentidos toman importancia, pues ellos son los que nos permiten percibir el mundo y conectar con la forma en que, por ejemplo, Mayra Santos Febres en *Marina y su olor* (1996) y Camila Sosa Villada en *Las malas* (2019) experimentan su entorno, su cuerpo y crean a partir de ellos. Siguiendo esa idea, es importante entender que el cuerpo debe ser considerado como una materialidad sensible y sintiente, tal cual nos explica Buceta (2019) en *Merleau-Ponty lector de Proust: lenguaje y verdad*.

En ese sentido, los sentimientos y emociones siempre estarán conectados con el cuerpo como entidad sintiente del artista y la forma en que se comunica con su lector (a) / espectador (a), por lo cual entiendo que la escritura *corporeosensitiva* surge como una herramienta crucial para explorar las particularidades de la literatura escrita por mujeres. Por tanto, este enfoque analítico se propone rastrear en las obras ya mencionadas los rasgos retóricos relacionados con el cuerpo y los sentidos, reconociendo que lo femenino trasciende las limitaciones de los juicios patriarcales. Por ende, resulta fundamental sumarse al estudio de la escritura femenina desde una perspectiva que abarque la diversidad y la complejidad inherente a lo femenino.

Por ejemplo, en *The Female Malady* (1985) Showalter explora cómo en la época victoriana se vinculaba la locura con atributos considerados femeninos, incluso si era experimentada por hombres. Además, se identificaba una clara separación entre la "locura femenina" y la "lógica masculina"⁹, basada en percepciones simplistas sobre los géneros. En este sentido, según Showalter, la escritura podría haber sido un medio a través del cual las mujeres encontraban la liberación.

⁹ Comillas agregadas por mí.

Es importante entender que la *corposensibilidad* se caracterizará aquí por rastrear las herramientas estilísticas que las autoras utilizan para plasmar sus experiencias corporales a través de los sentidos; por ejemplo, en las obras de Mayra Santos Febres y Camila Sosa Villada es usual encontrar ficcionalizaciones de experiencias vividas o escuchadas de primera mano por ellas. Sin embargo, es crucial señalar que en este texto no me enfocaré en determinar si las obras son autoficción o autobiografía, sino en cómo las experiencias que han marcado la identidad de las autoras influyen en la forma en que representan las sensaciones en sus obras.

De ahí que, en el proceso de rastrear la corporeidad que acompañan los sentidos de las autoras y su obra literaria, es fundamental entenderlo desde lo que son como “cuerpo sentido”,¹⁰ en otras palabras, lo que son a través de sus sentidos y lo que son en tanto “cuerpo sintiente” es decir, de qué manera esas vivencias que han atravesado les permiten construir una visión del mundo y por ende les ayuda a encontrar nuevas formas estilísticas que de otro modo no conocerían.

Sirimarco y Spivak (2019) en su obra *Antropología y emoción: reflexiones sobre campos empíricos, perspectivas de análisis y obstáculos epistemológicos*, abogan por considerar las emociones como una categoría de análisis en los estudios académicos. Destacan que estas no deben limitarse a una mera descripción, sino que su estudio debe abarcar su expresión corpórea. Asimismo, resaltan que las palabras son la expresión del pensamiento por lo cual, claramente, no solo están en conexión con las emociones sino con el cuerpo. En el ámbito etnográfico de los sentimientos, enfatizan la importancia de su manifestación expresiva, es decir, su capacidad para relacionarse intrínsecamente con el cuerpo, los sentimientos y la producción artística:

¹⁰ Comillas agregadas para enfatizar el término.

Si un abordaje profundo de lo emocional desde una perspectiva socio-antropológica requiere verla en relación a las prácticas a las que alude, existe también un segundo movimiento, que se desprende si se quiere de éste anterior: que la emoción se encuentra siempre expresada por alguien. O aun: que esa expresión remite también a determinados actores, hacia los cuales (o contra los cuales) esa emoción se dirige. (Sirimaco y Spivak, 2019, p. 309)

Siguiendo la idea planteada por Sirimaco y Spivak entiendo la relevancia de analizar las emociones tanto en su expresión lingüística como en su manifestación física y en ese sentido también me apoyo en las palabras de Freire, citado por Sirimaco y Spivak, quien sostiene que: "La emoción no solo se comunica a través de la palabra; también se manifiesta en el cuerpo, se encarna y se vive. La expresión física de la emoción está disponible para enfatizar, refutar, ampliar o simplemente dar forma a lo que no puede expresarse con palabras" (Sirimaco y Spivak, 2019, p. 317).

Por otra parte, Sirimaco y Spivack (2019) ofrecen una reflexión sobre la importancia de la *corporeosensibilidad* y su estudio. Sugieren que una manera sencilla de comprenderla es considerar que todos tenemos un cuerpo, todos experimentamos sentimientos y todos nos expresamos a través de ellos (p. 305).

En resumen, la *corporeosensibilidad* nos da una forma diferente de leer la literatura que escriben las mujeres, y nos ayuda a entender mejor cómo se conectan el cuerpo, los sentidos y las palabras. Esta conexión nos habla de la importancia de la escritura en primera persona, sobre todo cuando hablamos del monólogo, cuando las autoras escriben desde su propia experiencia, pueden mostrar esas sensaciones del cuerpo que normalmente no aparecen en otros tipos de historias.

1.2.2. La Flor que Habla Consigo Misma: La Importancia del Monólogo Interno en la Escritura Corporeosensitiva

Es su cuerpo algo hacia lo cual puede volver sus manos, algo a lo cual conmueven el raso y el terciopelo, algo que ella puede contemplar con mirada de amante. Sucede, que, en el placer solitario la mujer se desdobra.

(Simone de Beauvoir)

El mito de Narciso cuenta que Eco se encuentra con una figura increíblemente hermosa y decide seguirla, lo desea, pero este se le escapa cada vez que intenta acercarse, hasta que él mismo se da cuenta de su reflejo y siente un dolor inmenso porque nunca podrá tenerse del todo... Narciso entiende que no conseguirá alcanzar su propio reflejo, así que, accidentalmente (o no) se hunde en el agua para desaparecer y vivir solo en el recuerdo de Eco. Es así como el mito de Narciso y Eco trasciende para convertirse en una historia conocida y representada en el arte un sin fin de veces, incluso se ha convertido en un arquetipo tan popular que ha trastocado otras disciplinas como la psicología.

Aun así, me cuestiono si en realidad Narciso nunca existió, tal vez era la forma en la cual Eco podría encontrar en sí misma su propio objeto de deseo; Simone de Beauvoir (2011) explica en *Segundo Sexo* que hay una distinción entre el objeto de deseo que representa la mujer y el sujeto de deseo que representa el hombre, pero, en esta historia los papeles se subvierten, Narciso es el objeto de deseo tanto para Eco como para sí mismo. En ese sentido, Beauvoir plantea que el arquetipo de la mujer narcisista es en realidad una suerte de desdoblamiento, pues además de ser un objeto de deseo pasa a ser un objeto de reflexión, simultáneamente.

La historia ocurre en un espacio onírico e involucra elementos de ensoñación como lo es el agua, el bosque, entre otros; entonces, Narciso puede ser en realidad la necesidad de autoconocimiento que tiene Eco, y como es un sueño, el sueño nunca termina por ser alcanzado

completamente. En la pintura que realiza Caravaggio de Narciso vemos un fondo tenue, oscuro y difuso, aspectos que han caracterizado al pintor. Justo en esta obra, Narciso se encuentra solo, espiándose a sí mismo y su reflejo no está tan vívido como es la propia figura que se observa, lo que él ve parece perderse en el reflejo del agua que incluso llega a ser más oscura que su propio entorno. Alrededor, Narciso experimenta oscuridad, semejante a un entorno de sueños, tal vez misterioso. Todo esto me ayuda a comprender mejor qué es ser una Narcisista, esto es, verse así misma a través de la mirada difusa de un espejo y obsesionarse con ella, incluso si este reflejo es difuso.

Escribir invita a tomar un espejo sobre la propia conciencia, leerse, recordar lo que se ha dicho y lo que se ha intentado ignorar. Beauvoir (2011) entiende que hay una necesidad interior de desdoblamiento desde que la mujer es una niña, es una forma en la cual surge una urgencia de ser dos para establecer un diálogo interior; entonces al ser dos veces una misma existe un nuevo fenómeno que la autora denomina como narcisista, básicamente, una mujer que entabla un monólogo interno con una interlocutora ficticia.

Al respecto, Beauvoir (2011) compara el espejo con el diálogo interior (monólogo), sugiriendo que es a través de este diálogo que las mujeres pueden verse a sí mismas. Aunque no se vean completamente claras, pueden percibir aspectos de su propia personalidad, especialmente aquellos rasgos que han sido reprimidos. Así, el monólogo interior podría ser una forma en la que la mujer logre conocerse y expresarse a sí misma:

Es su cuerpo algo hacia lo cual puede volver sus manos, algo a lo cual conmueven el raso y el terciopelo, algo que ella puede contemplar con mirada de amante. Sucede, que, en el placer solitario la mujer se desdobra. (Beauvoir, 2011, p. 620)

Son varias las autoras que se encargan de utilizar el monólogo interior como forma narrativa de reconstrucción identitaria, entre ellas nuestras autoras, Mayra Santos Febres y Camila Sosa Villada, las cuales se preocupan de forma intencional por describir sus vivencias y mimetizarse a través de sus producciones narrativas.

1.3. Sobre las Autoras

Si el lenguaje es un espejo, ¿cómo se refleja la mujer en él?

(Mayra Santos Febres)

Tradicionalmente, la noción de lo femenino se ha construido desde la negación: lo disruptivo, lo fuera de lugar, lo mítico, lo demasiado sentimental, lo pasional, lo ilógico. Esta conceptualización podría parecer poco apropiada para un análisis formal, sin embargo, propongo que lo femenino, aunque abarque muchos de estos términos, tiende, por esto mismo, a trascender dicha formalidad. Santos Febres (2003) argumenta que la relación entre mujer y escritura se ha visto sesgada al entender esta última como un espejo del ser. Sin embargo, sugiere que, de ser un espejo, sería uno empañado y borroso. En sus propias palabras propone que:

Si el lenguaje es un espejo, ¿cómo se refleja la mujer en él, dado el falogocentrismo que late en el centro de ese sistema de signos? Irigaray dice que de la misma manera en que una mujer se relaciona con un speculum, algo que le abre el cuerpo en dos, que no le permite verse, pero sí que la vean. Desde adentro, como cosa, “oscura como un mono.” Irigaray tenía razón. La relación entre mujer y lenguaje es problemática, más parecida a nuestra relación con un speculum que con un espejo. (2003, p. 109)

Entonces, si el lenguaje es equiparable a un speculum, ¿qué significa la escritura?

Para mí es la forma de resignificar los sentidos que el speculum intenta descifrar. A lo largo de la literatura de Santos Febres encontramos diferentes formas de resignificación de eso que siente el cuerpo a través de los sentidos, ya sea a través de la historia y los ojos falogocentristas de un hombre como en *Fe en disfraz* (2009), las maneras de habitar el cuerpo como en *Sirena Selenia vestida de pena* (2000) o en sus múltiples ensayos académicos acerca de lo que significa la literatura para la mujer negra latinoamericana. Toda su obra académica y narrativa se centra en la significación de ser mujer y cómo los sentidos de esta la conectan con su conocimiento ancestral.

Por otro lado, la trayectoria académica y narrativa de la autora la ha llevado a ser premiada en diferentes ocasiones, por ejemplo, en 1993 ganó el concurso *Letras de Oro* (1993-94) con la antología de cuentos *Pez de Vidrio* (1996) el cual relata desde diferentes dimensiones las sensaciones de ser una mujer negra; en el cuento que le da nombre a la antología, explora la sexualidad de Juliana, quien se siente atraída por una de sus compañeras de trabajo e intenta esconderlo. En ese sentido, es notoria la intención comunicativa de la autora tanto a nivel estilístico como narratológico, pues, pese a que los cuentos no están escritos en primera persona seguimos sus pensamientos y sensaciones.

Es más, se centra en qué siente la protagonista, además de mostrarnos sus digresiones, en específico, sus olores, como en *Marina y su olor* (1996). Aquí, como ya reconocemos, la autora retrata cómo la imposibilidad de ser tratada como objeto puede ser transgredida y trastocada para volverse un sujeto que logra deslindarse de lo que para los personajes de su alrededor es el destino de la protagonista.

Por otro lado, Camila Sosa Villada reflexiona sobre su labor de escritura en *El viaje inútil. Trans/escritura* (2018), ensayo en el cual recorre sus memorias para entender cómo la escritura la ha acompañado a lo largo de su vida y de qué manera esta misma le permitió desarrollar su identidad desde su niñez; explica que la primera vez que se travistió no fue con objetos materiales sino más bien a través de la ficción. La escritura para Sosa Villada es una forma de *redescubrimiento*: “Ser travesti es la hermana de la escritura en ese viaje de renuncia que presenté frente a mis padres. La escritura y el travestismo son las armas con las que me adentré a vivir como una huérfana” (p. 46).

En tal ensayo explica cómo fue su recorrido no solo en la escritura sino también en la vida misma, empezando en Córdoba, transitando por su niñez en un pueblo alejado de todo lo que conocía, entendiendo la relación con su padre a manera de un tránsito, pero también como una herida decisiva en su construcción en tanto sujeto. Camila Sosa Villada busca un nuevo camino a modo de actriz y al final entiende que puede lograr ser más de un solo sujeto, así que se convierte en una mujer multifacética: ensayista, novelista, académica, actriz, entre otras. Escribe mientras se enfrenta a sus heridas y cicatrices, y las presenta en forma de novelas y ensayos. Por ejemplo, en *La novia de Sandro* (2015) nos relata desde el prólogo cómo fue su viaje por la escritura, el teatro, el arte y la prostitución. Se embarca en ese viaje de escribir quién es, creando cicatrices en el lector, tal cual ella lo comenta. Sosa recuerda su pasado de manera dolorosa, pero lo celebra dejando gotas de sangre espesa y que logran permear en la superficie de la persona que la lea.

También, ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz por la misma obra, cuyo prólogo nos cuenta la historia de la Difunta Correa, personaje que huye con su hijo y muere en el desierto. Este niño es el eje central de una de sus novelas más famosas: *Las Malas* (2019). El

Brillo de los Ojos, hijo de la Difunta Correa, nos sumerge en el mundo de las mujeres trans en Córdoba, Argentina.

2. Marco Teórico: Experiencia Femenina, Performatividad del Sentir y Maternidad en la Literatura Latinoamericana

Los olores tienen la característica de reproducir tiempos pasados junto con sonidos y olores nunca igualados en el presente.

(Laura Esquivel)

2.1. La Experiencia Femenina Según Simone De Beauvoir

La filósofa francesa Simone de Beauvoir ha escrito diversas obras reflexionando sobre la forma sistemática en la que la sociedad subordina a las mujeres. Un ejemplo de ello es su obra narrativa *La mujer rota* (1967), que recopila tres relatos sobre la experiencia de mujeres invisibilizadas, eclipsadas por las figuras masculinas que las rodean. Los tres relatos están narrados en primera persona, desde la perspectiva de una mujer que siente la indiferencia de sus semejantes; en tanto relatos, contienen las digresiones de tres mujeres que, a modo de diario íntimo, narran su vida y sus pasiones.

Por otro lado, Simone de Beauvoir es uno de los referentes teórico-feministas clásicos más importantes de la era contemporánea, la obra literaria y teórica de la autora se encarga de explorar qué es ser mujer y las experiencias que marcan lo femenino. En ese sentido, De Beauvoir defiende la idea de que la mujer y el hombre no se diferencian de manera biológica sino ontológica y, de hecho, aquello se puede definir a través de las formas en las que cada uno de los sexos creen que deben representarse.

Sin embargo, el hecho de que Beauvoir haya sido criada en un entorno estricto y religioso puede también ofrecer una clave importante en su análisis sobre la experiencia

femenina, pues a lo largo de su obra filosófica y literaria se pregunta por qué las mujeres son restringidas por las ideas de lo que deben ser. Asimismo, es crucial señalar que su obra, tanto filosófica como literaria, está marcada por el existencialismo, el cual se cuestiona constantemente el significado de la existencia y busca indagar el porqué de esta.

Aunque varios filósofos representantes del existencialismo se encargan de definirlo a través de sus propios postulados, la autora lo define como una dualidad en la cual existe un sujeto y un objeto, los cuales se comportan de dos formas diferentes: el primero, se entiende a través de sí mismo y su propia subjetividad; el segundo, se entiende como el otro. Estos dos aspectos son esenciales para la condición humana y por ello, define que somos sujetos y objetos al mismo tiempo, entiende que la existencia y la relación que hay con el otro define la condición del sujeto.

En ese orden de ideas, Simone de Beauvoir explica que la experiencia de las mujeres está condicionada por diversos factores socioculturales, y subraya que la existencia femenina difiere de la masculina. No obstante, cabe señalar que sus postulados presentan ciertos vacíos estructurales, como la interseccionalidad.

Sin embargo, la autora aborda la experiencia de las mujeres desde diferentes matices, pues entiende los obstáculos a los que ella se enfrenta dentro de la sociedad y los clasifica en arquetipos. Con esto, entendié también que cada mujer tiene una propia experiencia y que esta individualidad se nutre a través de la colectividad. Lo explica en su obra *The Second Sex* (2011), donde da cuenta de las etapas de la vida femenina para identificar por qué cada una de éstas tiene un deber ser en términos del comportamiento.

The second sex (2011) es una compilación de ensayos dividido en dos partes, la primera se encarga de recorrer la historia y los diferentes paradigmas discursivos alrededor de lo que

significa ser mujer. Este primer volumen es llamado *Facts and Myths* y resulta interesante abordarlo pues reclama el origen, al tiempo que refuta algunos argumentos acerca de la naturaleza innata la inferioridad femenina.

De igual manera, Beauvoir entiende que estas experiencias atravesadas por el cuerpo están marcadas en su mayor medida por el hecho de ser "the other," generalmente definido en contraposición a lo que se considera ser hombre (Beauvoir, 2014):

She is nothing other than what man decides; she is thus called "the sex," meaning that the male sees her essentially as a sexed being; for him she is sex, so she is it in the absolute. She is determined and differentiated in relation to man, while he is not in relation to her; she is the inessential in front of the essential. He is the Subject; he is the Absolute. She is the Other.¹¹ (p.26)

Esta noción de encontrar y redefinir-se como el otro no solo se aplica al definir a la mujer, sino que la limita a un modelo preestablecido. En ese sentido, es importante entender que:

The relation of the two sexes is not that of two electrical poles: the man represents both the positive and the neuter to such an extent that in French *hommes* designates human beings, the particular meaning of the word for being assimilated

¹¹ Ella es nada más que lo que el hombre decide: ella es eso llamado "el sexo" que significa con base en cómo la ve el hombre, esencialmente como un ser sexuado: para él ella es es sexo, eso es lo único que es ella en absoluto. Es determinada y diferenciada en relación con el hombre, mientras él no es en relación con ella; ella es lo (in)esencial en contraposición a lo esencial. Él es el sujeto; él es lo Absoluto. Ella es lo otro. [Traducción propia.]

into the general meaning of the word "homo." Woman is the negative, to such a point that any determination is imputed to her as a limitation, without reciprocity. (p. 25)¹²

Es decir, para Simone de Beauvoir los constantes paralelismos entre hombres y mujeres no son de polos opuestos, sino de lo que no debe ser y lo que sí; en este sentido, interpreto que la experiencia femenina está atravesada indiscutiblemente por los discursos y las situaciones que desde *esa*¹³ otredad viven las mujeres. A partir de esto, la autora entiende que la biología no es el elemento que define el ser mujer, sino que es ella (como sujeto) quien se define a sí misma dependiendo de su entorno. De tal modo, explica en *Facts and Myths*, que "There are biologically essential features that are not a part of her real, experienced situation." (p. 111)¹⁴

Es importante entender que la noción de experiencia no es tan absoluta para Beauvoir como si lo es para Merleau-Ponty, pues para ella el cuerpo y las sensaciones son un ente determinante desde la infancia hasta la vejez. Beauvoir se preocupa por explorar las definiciones entre sexos, ya que no existe tal distinción de manera biológica o innata, por lo que explora el proceso de formación de la mujer desde que nace hasta la vejez; explica que hasta los 3 años ambos sexos se comportan de manera similar, hasta que:

Withdraws the mother's body from the child's embraces; but little by little boys are the ones who are denied kisses and caresses; the little girl continues to be doted upon,

¹² La relación entre los dos sexos no es la de dos polos eléctricos: el hombre representa tanto lo positivo como lo neutro hasta tal punto que en francés "hommes" designa a los seres humanos, siendo el significado particular de la palabra asimilado al significado general de la palabra "homo". La mujer es lo negativo, hasta tal punto que cualquier determinación se le imputa como una limitación, sin reciprocidad.

¹³ Cursiva agregada por mí.

¹⁴ Hay algunas características esencialmente biológicas que no son parte de su situación de experiencia real. (Traducción propia)

she is allowed to hide behind her mother's skirts, her father takes her on his knees and pats her hair; she is dressed in dresses as lovely as kisses, her tears and whims are treated indulgently, her hair is done carefully. (Beauvoir, 2011, p. 332)¹⁵

Esto pasa, según de Beauvoir, debido a que el niño se le condiciona estar orgulloso y a encasillarse en lo que es ser hombre, no obstante, la niña paga un precio por esta distinción y es la pasividad esencial, en la cual ella aprende a tener este rol gracias a las personas de autoridad a su alrededor; de tal manera, esta percepción temprana influye en cómo las escritoras más tarde expresan su identidad y las experiencias en la literatura.

Siguiendo tales afirmaciones, podemos comentar que la experiencia se plasma en la escritura a través de un cúmulo de vivencias y discursos mediados por la cultura, el contexto que el sujeto experimenta y la manera en que se le ha indicado cómo modelar/vivir su cuerpo. Por ende, las mujeres viven sus diferentes contextos a través de su cuerpo y los cambios que éste atraviesa, lo cual permite que la escritura femenina refleje una conexión profunda entre lo sensorial y la realidad. Lo anterior puede influir en los temas, el tono y la estructura de su expresión escrita, ofreciendo una perspectiva singular sobre la experiencia corpórea.

Un aspecto fundamental, por lo tanto, es que para Beauvoir la mujer es sujeto y objeto simultáneamente: no solo experimenta su propio cuerpo, sino que también lo observa como un objeto de reflexión. A través de esta mirada, el cuerpo le permite comprender su proceso de autoexpresión, lo cual contrasta con la necesidad de experimentar sensaciones. Aunque el

¹⁵ Retiran el cuerpo de la madre de los brazos del niño y la niña; pero poco a poco, a los niños pequeños se les niegan los besos y las caricias, mientras que las niñas pequeñas continúan recibiendo los besos y las caricias. A la niña se le permite esconderse entre las faldas de su madre, sus padres la toman en sus piernas y le acarician el cabello; ella se viste con vestidos tan tiernos como los besos, sus lágrimas y caprichos son tratados con indulgencia, y su cabello es arreglado con delicadeza. [Traducción propia.]

cuerpo se presenta como algo que debe contenerse, se relaciona con la *corporeosensibilidad*, pues el sujeto femenino vive su cuerpo en tanto una dualidad. Esta última implica la contención del cuerpo por las expectativas sociales y las sensaciones que experimenta, generando así una tensión entre el *yo* interno de los personajes y sus sentidos.

A lo largo de *The Second Sex* (2011), Beauvoir desentraña el complejo proceso de alienación al que las mujeres son sometidas desde una edad temprana. Este fenómeno, a mi entender, da forma a narrativas profundamente íntimas, donde las mujeres encuentran un canal para expresar sus sensaciones a través de una aguda conciencia de la incomodidad, el dolor y el placer corporal. Esta sensibilidad, lejos de ser accidental, configura y nutre su voz literaria, dotándola de una textura singular que transforma su experiencia en un mosaico de respuestas sensoriales y emocionales. Cada palabra, cada elección narrativa, queda marcada por ese diálogo entre el cuerpo y el mundo, donde las experiencias se vuelven ecos de una realidad vivida en carne propia y trazan el mapa de una subjetividad que vibra al ritmo de sus propias percepciones y emociones.

Las emociones son, pues, enmarcadas en mayor medida por el cuerpo, además de que desde temprana edad las mujeres son conscientes del mismo: “In any case, pleasure, when reached, is an autonomous sensation: it has the lightness and innocence of all childish amusements.”¹⁶ (p. 381). La conciencia de los sentidos desde temprana edad es evidente gracias al *leitmotiv* de algunas autoras de revisitar la infancia constantemente en sus obras literarias, usualmente cargada de sensaciones de épocas pasadas que aún viven en ellas. Así,

¹⁶ En todo caso, el placer, cuando se alcanza, es una sensación autónoma; tiene el brillo y la inocencia de todo el asombro de la infancia. [Traducción propia.]

el proceso de crecimiento o *coming of age* representa un cambio brusco no solo hormonal, sino también social.

Después de esta etapa, según Beauvoir, la mujer experimenta diferentes formas en las cuales es encasillada, una de ellas es la madre convencional, devota a sus hijos que se preocupa en mayor medida por su hogar y las necesidades de este. Sobre ello, explica en el capítulo *The mother*:

A new existence is going to manifest itself and justify her own existence, she is proud of it; but she also feels like the plaything of obscure forces, she is tossed about, assaulted. What is unique about the pregnant woman is that at the very moment her body transcends itself, it is grasped as immanent. (p. 612)¹⁷

Para Beauvoir la inmanencia es un término que define la experiencia femenina pues, mientras el hombre está condicionado a trascender, la mujer se queda en un estado inmanente en el cual solo se preocupa por las características de su ser inmediato, el cual no trasciende más allá del momento. No obstante, es la escritura la que se encarga de que esa inmanencia se vuelva trascendente, aunque la mujer sea relegada al trabajo doméstico y a los roles pasivos relacionados a su cuerpo y sus funciones biológicas, como Marina que era relegada a la cocina y a las tareas domésticas. Es, precisamente, a través de éstas que Marina lleva a cabo su transcendencia siendo la cocina su trabajo obligatorio y el medio para que sus sentidos sean fuente de expresión. Ante esto, es importante notar que Beauvoir no ve esta conexión mente-cuerpo como algo negativo o limitante. Más bien, argumenta que la forma en que la sociedad

¹⁷ Una nueva existencia se va a manifestar y justificar su propia existencia, está orgullosa de eso; pero también, ella se siente como el juguete de fuerzas oscuras a las que es arrojada, asaltada. Lo que es único acerca de la mujer embarazada es que en ese preciso momento que su cuerpo trasciende, se vuelve inmanente. [Traducción propia.]

interpreta y valora las experiencias corporales femeninas es lo que a menudo resulta opresivo. Su análisis busca desentrañar cómo las experiencias corporales femeninas han sido utilizadas para justificar la subordinación social y mental de las mujeres, al tiempo que pueden ser un recurso de poder y autodefinición.

2.2. La Performatividad Del Sentir a Partir De Los Postulados De Butler

Los olores tienen la característica de reproducir tiempos pasados junto con sonidos y olores nunca igualados en el presente.

(Laura Esquivel)

Cada movimiento, cada palabra, cada silencio contribuye al complejo tejido de significados que nos define como seres sociales; yo, por ejemplo, siempre he sido una persona emotiva y expresiva. Cuando era niña, me sorprendía que las personas adivinaran con tanta facilidad mis emociones, como si mis sentimientos fuesen un libro abierto, tal cual a Butler le sorprendía que las personas con tan solo verla supieran sus gustos y sexualidad. En su caso, Butler empezó a reflexionar acerca de qué construye nuestra identidad y la forma en la cual nos desenvolvemos a través de las diferentes esferas que nos rodean a modo de individuos.

De acuerdo con mi lectura, la definición de lo que construye al individuo femenino en nuestra sociedad encuentra su raíz fundamental en los postulados de Butler y de Beauvoir, a la luz de que ambas proposiciones parten de la noción de que el individuo no nace, sino que se hace, aunque algunas distinciones. Por su parte, Butler entiende que el género es en realidad un conjunto de actos performativos que el individuo materializa a través de su cuerpo, sin éstos necesariamente ser estáticos o permanentes. Así lo afirma en *Gender in trouble* (1999):

The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body. In this way, it showed that what we take to be an “internal” feature of ourselves is one that we anticipate and produce through certain bodily acts, at an extreme, an hallucinatory effect of naturalized gestures.¹⁸ (p. 15)

A partir de la cita anterior, el cómo se construye el género del sujeto es realidad un complejo cúmulo de actos repetitivos que cambian dependiendo las condiciones del individuo. Desde esa perspectiva, siento la necesidad de realizar ciertos movimientos como sacudir mi cabello, caminar de forma específica o incluso agitar de cierta forma mis manos, esos actos en realidad son pequeñas formas de *performance* que hacen parte de lo que yo defino como ser o no mujer.

La comprensión performática del género no solo se limita a la filosofía y las construcciones sociales, sino que también abarca diferentes nociones ontológicas, entre ellas: la *corposensibilidad*. Es importante agregar que la búsqueda del anterior concepto en la escritura no pone en tela de juicio si existen o no dos géneros, sino que intenta decodificar el paradigma de lo femenino a través de las manifestaciones corpóreas que tengan las protagonistas de las obras literarias.

En *Senses of the Subject* (2015) Butler expone cómo las normas sociales pueden actuar en nosotros desde todos los lados. Por ejemplo, la forma en que sentimos, experimentamos nuestras emociones o el modo en que hablamos es consecuencia de haber

¹⁸ La idea de que el género es performativo pretende mostrar que lo que tomamos como una esencia interna del género es fabricado a través de una serie de actos sostenidos, planteados a través de la estilización de género del cuerpo. En ese sentido, se muestra que lo que tomamos como un rasgo “interno” de nosotros es lo que hemos anticipado y producimos a través de ciertos actos corpóreos, y en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturales. [Traducción propia.]

aprendido a sentirnos de cierta manera. Además, explica que en realidad esos sentidos que entran al subconsciente condicionan y forman nuestros actos aun sin darnos cuenta, es decir, para la autora, los sentidos del sujeto no se pueden pensar de forma individual sino en colectivo. Por consiguiente, los sentidos que habitan nuestros pensamientos no son solo nuestros, ya que nos moldean mientras creemos que somos nosotros los que los poseemos. Butler explica que nunca estamos solos en nuestra sensibilidad, pues cada experiencia íntima lleva la huella de otros individuos. El sujeto, ese 'yo' que creemos tan personal, no puede desligarse del tejido colectivo que lo nutre y lo construye. Mis sentidos, aunque los viva como propios, son ecos de mi entorno, voces entrelazadas donde mi ser y el de los otros se funden para brindar un discurso de lo que somos.

El concepto de colectividad e individualidad está presente en toda la teoría de Butler, incluso en *Gender in trouble* (1999) la autora entiende al género como un proceso continuo de negociación entre lo individual y lo colectivo, donde cada gesto, cada movimiento, es una declaración performática de identidad. Según Butler:

Gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out “gender” from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained. (p. 6)¹⁹

La autora usualmente no defiende postulados que conceptualizan a lo femenino desde un origen primigenio, pues cree que en realidad el género y los sentidos son producto de un

¹⁹ El género no es constituido siempre ni coherente ni consistentemente en diferentes contextos históricos, pues el género es interceptado a través de la racialidad, clase, etnia, sexualidad y modalidades regionales de identidades discursivamente constituidas. Como resultado, se vuelve imposible separar el “género” de intersecciones políticas y culturales en donde es invariablemente producido y mantenido. (Butler, 1999, p. 6 [traducción propia]).

sin fin de discursos que se han propagado a lo largo de la historia de la humanidad; es entonces cuando encuentra que el cuerpo es la máxima representación de estos discursos. Al respecto, Butler entiende que la forma en que un cuerpo se siente femenino o no está intervenida por normas sociales: “If gender is the cultural meanings that the sexed body assumes, then a gender cannot be said to follow from a sex in any one way.”²⁰ (1999, P.10)

Ante esta perspectiva, Butler niega un origen primario del sexo ya que cree que ese tipo de connotaciones en realidad perpetúan las creencias del binarismo de los géneros, de hecho, entiende que conquistar la no represión del cuerpo femenino no debería representar *volver al origen*²¹, sino más bien un futuro lleno de posibilidades. Siendo así, esos actos repetitivos nacen de un contexto específico y es la razón por la cual ser mujer cambia dependiendo del contexto y la época. En particular, esa definición del sentir femenino no será la misma en novelas como *La loca de la casa* (2003) de Rosa Montero y *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno, pues las dos se sitúan en contextos, épocas y lugares diferentes.

En la primera novela, la autora explora la imaginación a través de experiencias corpóreas, además de reflexionar la manera en la cual las experiencias físicas influyen en la escritura; en tanto relato, funciona más como un híbrido entre novela y ensayo que está acompañado de un tono autoral bastante cercano, casi autobiográfico, como algunas de las obras de Camila Sosa Villada. Por otro lado, en la obra de Marvel Moreno, el relato se vuelve un poco más simbólico y ficcional, el clima por ejemplo se relaciona intrínsecamente con los sentimientos de las protagonistas.

²⁰ Si el género es el cúmulo de significados culturales que el cuerpo sexuado asume, entonces el género no puede afirmarse como consecuencia directa de un sexo. (Butler, 1999, p. 10 [traducción propia]).

²¹ Cursiva agregada por mí.

Es más, en este caso, el cuerpo hace parte fundamental de la obra, pues pasa no solo a ser un ente de sentidos y emociones sino también un espacio de opresión, lo que también ocurre en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez, donde el cuerpo de las mujeres ha sido por tanto tiempo un espacio de opresión que las marcas físicas en el mismo forman parte de una nueva narrativa subversiva dentro del relato. Cada una de las obras mencionadas anteriormente da cuenta de una definición muy diferente de lo que significa o no ser mujer, esto porque las protagonistas viven y sienten de manera diferente de acuerdo con su contexto.

Esto significa que el concepto de ser mujer y, por consiguiente, lo femenino, es un cúmulo de creencias y nociones materializadas a través de un conjunto de actos contingentes a contextos sociales, geográficos, entre otros factores que caracterizan al individuo y, en este caso, las protagonistas de los relatos.

En ese orden de ideas, lo femenino se construye tanto a través de los contextos y discursos sociales, como del sentir primigenio; Kristeva, por su lado, defiende dos conceptos clave:

1. Feminine Locus.
2. Paternal Law.

Los dos conceptos parten de una misma premisa: el lenguaje primario, representado por el *feminine locus*²², que es básicamente un lugar del pensamiento femenino que tiende a ser opacado o de plano eliminado por el *paternal Law*²³. Este último es el lenguaje sistemático y hegemónico estandarizado. Butler explica que para Kristeva subvertir el lenguaje es una tarea casi necesaria para encontrarnos otra vez en ese espacio femenino, que se supone es el origen de nuestra propia existencia.

²² Cursiva implementada por mí para resaltar el concepto.

²³ Cursiva implementada por mí para resaltar el concepto.

Es decir, Julia Kristeva aduce que es importante crear espacios de subversión femenina para contrarrestar la ley masculina; la autora entiende que las formas no masculina que se superpongan a la norma serán entonces espacios femeninos, los cuales se ven representados por el lenguaje poético. Entonces, son los cuerpos femeninos quienes se convierten en territorios de experiencia sensible, cuyas vivencias conducen a espacios subversivos al resistir en entornos hegemónicos y donde predomina la noción masculina.

Tanto para Butler como para Kristeva el cuerpo y los sentidos juegan un papel fundamental en la definición del individuo; sin embargo, en el caso de Butler, la experiencia juega un rol clave en el contexto de esta claridad pues construye la performatividad del sujeto, en cuanto a que el cuerpo es un punto de partida para la experiencia y la agencia. En ese sentido, podríamos entender a Butler desde tres ejes centrales necesarios para decodificar la *corposensibilidad* en la literatura femenina:

1. **Experiencia:** la experiencia corporal está marcada por aquello que se ha vivido y se ha reconocido, es decir, no es un fenómeno innato, sino que está atravesada por la discursividad del sujeto.
2. **Sentido:** este eje engloba la dimensionalidad de las emociones y los sentidos, es eso que experimenta el cuerpo y además construye a través de la intersección entre lo físico y lo social.
3. **Cuerpo:** no es solo un acompañante o un envase en el cual el alma se embotella; en realidad es un ente activo, donde las normas sociales se imprimen y materializan. Por ende, son estas mismas normas las que crean al género a través de actos repetitivos, legitimados en términos sociales, pues cada una tiene diferente definición de éste.

Entiendo entonces que el cuerpo pasa a ser un texto cultural que denota lo que el sujeto ha experimentado, por lo que se convierte en una inscripción social a través de la cual se vive y transmutan las experiencias humanas mediante diferentes gestos y movimientos. Éstos mismos representan un tipo de lenguaje que después de concebido físicamente será retratado por las autoras.

2.3. Cuerpo, Emoción Y Maternidad: Perspectivas De Muraro, Sirimaco Y

Spivak Para El Estudio De La Literatura Femenina Latinoamericana

-Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

-Sí.

- ¿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?

(Manuel Puig)

La *corposensibilidad* explora la forma en que se personifican las emociones a través de la escritura, pues estudia cómo impacta directamente en la capacidad de escribir y describir las propias vivencias. Por eso, la encarnación de esas emociones revela que este aspecto es un fenómeno que trasciende lo individual para conectarnos con una colectividad sensitiva, como lo explican Sirimaco y Spivack en *Antropología y emoción: reflexiones sobre campos empíricos, perspectivas de análisis y obstáculos epistemológicos* (2019) en donde conceptualizan las emociones en tanto construcciones sociales que dependen de contextos específicos. A su vez, Muraro explora en *El orden simbólico de la madre* (1994) las primeras interacciones del sujeto con el mundo y la forma en la que estas están mediadas por una relación afectiva fundamental con la madre.

Las teóricas mencionadas anteriormente entienden al sujeto en relación con el mundo, desarrollando perspectivas en donde las tres ponen en tela de juicio los saberes hegemónicos.

Spivak, por su lado, es una antropóloga argentina que ha centrado su investigación en el estudio etnográfico de las emociones en contextos institucionales; por otro lado, Sirimaco, también antropóloga y procedente de Argentina, expone que las emociones son construcciones sociales que median nuestra experiencia corporal. Por último, Muraro, filósofa feminista italiana, ha desarrollado la teoría del orden simbólico de la madre, pues entiende que nuestra relación con lo simbólico está cimentada en nuestra relación con la madre. En ese orden de ideas, las tres teóricas remiten al sujeto como relacional, situado, corporeizado y lo entienden a través de su relación con el mundo y sus experiencias emocionales.

En dicha sintonía, Muraro sostiene que nuestra capacidad de simbolización y lenguaje surge inicialmente de la relación primaria que tenemos como niñas o niños con nuestra madre, en donde se establece un vínculo entre cuerpo, emoción y pensamiento. La autora italiana rechaza la separación entre mente y cuerpo, y en vez de esto propone un conocimiento fundamentado en las experiencias corporales como fuente de relación entre nosotros y lo simbólico.²⁴

En este sentido, Muraro establece que es importantísimo fundamental la conexión entre individuo y la existencia preverbal pues ello nos acerca al conocimiento. Por ello, entiende que es la conexión entre la figura que enseña a hablar y el sujeto lo que puede dar cuenta del conocimiento. Desde nuestra perspectiva, el lenguaje no es solo el hablado sino todo ese entramado de palabras, actos, olores y sensaciones que es posible interpretar dependiendo de quién las observe y por qué no, de quién las lea.

²⁴ En concreto la cita que refiere este asunto comenta que: “Es la experiencia de un sujeto en relación con la matriz de la vida, sujeto diferenciable de matriz, pero no de su relación con ésta. No se trata, por tanto, propiamente de una relación a dos. Es una relación del ser con el ser, así es como propongo que sea pensada.” (Muraro, 1994, p. 41).

Al respecto, Butler entiende que los sentidos del sujeto son entonces una compleja red de características que, si bien no dejan de ser físicas, son también discursivas y performáticas. La emoción y el sentido materializan la unión de un estado físico, aunque también de uno discursivo, representado a través del lenguaje. Teniendo en cuenta lo anterior, si se quiere analizar la *corporeosensibilidad* es prudente atender a diferentes factores cuando se habla de escritura *corporeosensitiva*, entre ellos, las emociones a manera de herramienta epistemológica.

Sobre este último asunto, Sirimako y Spivack insisten lo suficiente, al punto de argumentar que las emociones no deben ser vistas como alteraciones *per se*, es decir, no deberían limitarse a la mera descripción. Las emociones, pues, de acuerdo con ellas, representan puentes útiles para conectar el estudio de ciertos comportamientos humanos.

Al ser leídas con más profundidad y desde la antropología etnográfica, Sirimako y Spivak analizan la emoción no como algo aislado, sino a modo de una pieza clave para entender la forma en la que nos comportamos los seres humanos en nuestros contextos sociales y culturales. Sus planteamientos son especialmente valiosos para mi investigación porque parten de dos preguntas fundamentales:

1. ¿Qué dicen esas prácticas o discursos de ese sentimiento en concreto?
2. ¿De qué hablan, a qué registro de la experiencia refieren?

Bajo esta perspectiva, nuestras autoras entienden las emociones a manera de fenómenos sensoriales y físicos y no en tanto en instancias *per se* o aisladas. Sus análisis entonces no estarían interesados en leer a determinado personaje solo como melancólico o triste, sino a comprender su integralidad en términos de pensamiento, cuerpo y discurso.

Las autoras que menciono en este apartado entienden que el conocimiento no es abstracto ni ajeno a nuestro ser; en realidad, es corporeizado. Por ejemplo, el lenguaje mediado por el cuerpo es vital en Muraro (1994), pues entiende que: "Aprendemos a hablar

de la madre o de quién esté en vez de ella, y lo aprendemos no como algo adicional ni separado, sino como parte esencial de la comunicación que tenemos con ella." (p. 42)

Por ello, esta comunicación primordial no es meramente verbal, sino completamente corporeizada: abarca el tacto, el ritmo, la gestualidad y la proximidad física que configuran nuestros primeros esquemas de significación. Es decir, aunque perdemos la experiencia preverbal de la que gozamos en la niñez desde el vientre, la necesidad de recuperar esa unidad originaria entre cuerpo, emoción y lenguaje impulsa nuevas formas de conocimiento. La escritura, como el arte, se convierte en un territorio de reconexión con esa experiencia primordial, funcionando como un cordón umbilical simbólico que nos devuelve a la integralidad perdida. Muraro, entonces, defiende que la capacidad de simbolización y el lenguaje propia de los seres humanos surge de forma inicial con la figura materna. Es ese lazo primigenio el que, insisto, establece la continuidad entre cuerpo, emoción y lenguaje, así mismo como el conocimiento que emerge desde las experiencias corpóreas anteriores a la verbalidad.

De tal forma, el lenguaje *corporeosensible* se asocia a tales reconocimientos en la medida en que articula experiencias en palabras y el cuerpo se convierte en forma, en tema. Es allí donde la construcción de personajes femeninos está profundamente anclada a sus experiencias físicas, pues usualmente a las protagonistas se les prohíbe tener su propia opinión, se les inhibe socialmente o se les vulnera y todo aquello sucede a través del cuerpo, de su cosificación o su usufructo.

Al respecto, siguiendo con Muraro, es necesario comentar que la autora italiana acusa la "automoderación" en tanto la aceptación de la función social hegemónica o, en resumen, en tanto la derogación de la auténtica agencia femenina. Así lo entiende en "Distancia abismal":

Quizá es nuestra auto moderación lo que hace superflua para el orden social la existencia de libertad femenina, haciendo también superfluo el pensamiento femenino autónomo. Superfluos, es decir, nulos: pensamiento y libertad corresponden, en efecto al orden de la necesidad. (Muraro, 1994, p. 100).

Sin embargo, la escritura *corposensitiva* emerge como una forma de ruptura radical con esta automoderación al inscribir en el lenguaje las experiencias corpóreas silenciadas. Esta escritura no solo resiste la función social hegemónica, sino que reconstruye la autonomía femenina desde la integralidad física, mental y emocional. Es un acto de desobediencia que recupera la voz propia a través de la memoria corporal.

Por eso, es esencial entender que lo femenino tiene importancia y adquiere dimensiones particulares en el contexto literario latinoamericano, especialmente en lo que refiere a la *corposensibilidad*, pues a manera de concepto quiere proponer que los cuerpos han sido históricamente marcados ya sea por experiencias de discriminación, desigualdad, disidencias sexuales, etc. En ese sentido, la literatura contemporánea latinoamericana escrita por mujeres no solo representa el cuerpo, sino que construye territorios donde se inscriben memorias colectivas, denuncias y reivindicaciones políticas.

3. Cuerpos que Hablan: Formas de Narrar el Cuerpo Excluido en las Narrativas de Sosa Villada y Santos Febres

Escribo así, nadando en una fuente llena de sensaciones, de imágenes que dictan su propio retrato. Allí, en esa fuente estoy yo.

(Camila Sosa Villada)

3.1. Mi travesía por la Literatura Corporeosensible

La literatura femenina contemporánea ha cambiado desde sus inicios, convirtiéndose en un territorio donde las autoras dan palabra a lo silenciado. Han logrado transformar lo cotidiano en arte, el dolor en relato, lo marginal en nuevas formas de expresión. Sus textos se vuelven archivos del cuerpo donde lo personal se encuentra con lo político, donde cada herida contada habla de un dolor compartido. Ellas han transformado lo superfluo en arte, el dolor en narrativa, lo que se considera marginado en nuevas categorías, configurando sus textos en un archivo corporal y cada cicatriz narrada es también la historia de una herida colectiva.

Este capítulo se propone explorar la *corporeosensibilidad* a manera de un instrumento analítico fundamental, a través del cual la percepción sensorial del mundo se convierte en una herramienta que comunica y denuncia a través del cuerpo sintiente.

Para empezar, el papel que cumple la literatura en este entramado *corporeosensitivo* es fundamental no solo para nosotras, las lectoras, sino también para las escritoras. En *El viaje inútil* (2018), Sosa Villada explica cómo ha sido su proceso en la literatura desde sus inicios, cuando era una niña y su papá le enseñó a leer, así como cuando, siendo un poco más grande, se *trans-vistió* a través de la escritura y era ya el sufrimiento el protagonista en sus relatos:

Voy detrás de las sensaciones fijadas después de esa renuncia. Escribo así, nadando en una fuente llena de sensaciones, de imágenes que dictan su propio retrato. Allí, en esa

fuente estoy yo. Escribo recuerdos, como el de mi papá enseñándome a leer y a escribir con una mecánica perfecta. (Sosa Villada, 2018, p. 43)

Como se ve, en esta cita reflexiona sobre qué es la escritura para ella, entiende que para darse espacio en tanto autora y actriz tiene que ser *ella*²⁵ la que se escriba, la que se dé su propio espacio en las artes, tal como muchas escritoras que por años han sido silenciadas por ser mujeres, por no ser cisgénero o por no tener la capacidad económica que se considera adecuada. En ese sentido, Sosa Villada se entiende a sí misma a manera de una autora que crea personajes para la literatura y el teatro. Ella necesita, en sus palabras, ver en el teatro a los personajes sobre los que escribe.

La autora piensa acerca de su propio oficio, siendo consciente de que la línea entre ella y sus obras se desdibuja, aunque no se borra del todo. Camila Sosa Villada escribe sobre cómo es ser mujer para ella, retrata lo que es existir como mujer trans-cordobesa y enmarca lo que esto significa en su producción artística que va desde la ficción hasta la dramaturgia. Todas estas producciones se caracterizan aquello que configura su proyecto estético es el eje cuerpo, emociones y palabra.

Es así como Sosa Villada configura a la protagonista de *Las malas* (2019), un personaje que se materializa a través de la figura de la Tía Encarna, quien representa el paradigma más potente de *corposensibilidad* en la narrativa de la autora argentina. Este personaje y la senilidad de su cuerpo travesti se convierten en territorio de memoria colectiva, sabiduría y experiencia. Su corporalidad, descrita como "casi doscientos kilos de bondad y conocimiento travesti" (p. 27), materializa las sensaciones que posee, pues tiene la capacidad de anticipar peligros: "olía a los clientes peligrosos, los detectaba, les sentía el tufo a

²⁵ Cursiva agregada por mí.

violencia" (p.45). La Tía Encarna evidencia una inteligencia somática desarrollada como mecanismo de supervivencia frente a la violencia sistémica que sufre solo por ser mujer trans.

En la medida en que avanza la historia, Encarna se presenta como un personaje cuya transgresión se concentra no solo en su cuerpo sino además en el término de lo biológico. Recordemos el episodio de la lactancia milagrosa, donde su cuerpo hormonado alimenta al bebé abandonado, es decir al Brillo de los Ojos: "sus tetas empezaron a gotear un líquido transparente que fue volviéndose blancuzco con el correr de las horas" (p. 58). Este pasaje, analizado desde la teoría del orden simbólico de la madre, de Luisa Muraro, sitúa una reconfiguración de la maternidad y es fundamental en la medida en que al Brillo de los Ojos se le permite vivir la experiencia preverbal del infante para aprender y explorar el mundo, a pesar de que su destino, como sabemos, iba seguir el curso del abandono. La Tía Encarna corporeiza la figura materna a través de la cual el niño recién nacido se apropia auténticamente de un lenguaje, con potencialidades afectivas y políticas inexploradas. Su silicona industrial, sus cicatrices, su "cola tallada a cuchillo" (p. 32) no son meros atributos físicos sino inscripciones sensoriales de una historia de violencia y resistencia colectiva que, como señala Flores (2021), "convierte el cuerpo travesti en archivo vivo de memorias que la historia oficial ha intentado sistemáticamente borrar" (p. 156). Encarna, entonces, transgrede no solo la biología, sino que reinstituye la inscripción maternal del lenguaje.

El cuerpo se convierte en narrativa, cada sensación y cicatriz hace parte de una historia contada desde una perspectiva diferente. Para el caso de Mayra Santos Febres sucede que tiene como lugar común retratar en su literatura a cuerpos de mujeres afro en donde su voz se alza. La autora despliega una *corposensibilidad* caribeña donde el cuerpo racializado y sexuado se constituye en epicentro de tensiones históricas, políticas y sensoriales. En obras como *Sirena Selenia vestida de pena* (2000) y *Fe en disfraz* (2009), Santos Febres elabora una

cartografía sensorial del Caribe donde la experiencia corpórea trasciende lo individual para convertirse en repositorio de memorias coloniales y resistencias afrodiaspóricas. Es diestra en entender la construcción de personajes como Fe Verdejo, cuyo cuerpo explora la conexión con sus antepasados cuando entra en contacto con el vestido de la esclava manumisa Xica da Silva. Esta relación desencadena una experiencia sensorial que colapsa temporalidades: "el contacto con la seda antigua le provoca un éxtasis que es simultáneamente placer sexual e inscripción corporal de traumas históricos" (Santos Febres, 2009, p. 85). Así, dicha materialización de la memoria a través de sensaciones táctiles hace que entendamos que no es solo un pedazo de tela para Fe, sino que representa la conexión que siente con su ancestro.

Por otro lado, un personaje que destaca en la literatura de Santos Febres es nuestra Marina en *Marina y su olor* (1996), por su radical reconfiguración de la sensorialidad femenina desde coordenadas que conectan con los planteamientos de Simone de Beauvoir, en *The second sex* (2011), y explican el cuerpo como situación. De acuerdo con Beauvoir, el cuerpo no es un ente solo biológico, sino también situacional: "However, one might say, in the position I adopt—that of Heidegger, Sartre, and Merleau-Ponty—that if the body is not a thing, it is a situation: it is our grasp on the world and the outline for our projects." ²⁶(p. 68)

En ese sentido, Marina percibe el mundo primordialmente a través de olores que adquieren dimensiones sensitivas: "cada efluvio desencadenaba en ella cascadas de memorias, colores y texturas que los demás no podían acceder" (Santos Febres, 2009, p. 43). Esto, en relación con Muraro (1994), configura así un "orden simbólico alternativo" fundamentado en experiencias sensoriales tradicionalmente desvalorizadas por la

²⁶ Sin embargo, uno podría decir, en la posición que adopto —la de Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty— que, si el cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra comprensión del mundo y el esquema de nuestros proyectos (Beauvoir, 2011, p. 68, [traducción propia.]).

epistemología occidental. Por eso, es precisamente el olfato en Marina lo que constituye este sistema semiótico alternativo que desafía la primacía occidental de lo visual y lo racional.

Su capacidad para generar los olores que representaban lo que no podía decirse es lo que transgrede los espacios dominados por hombres, evidenciando lo que Muraro (1994) denominaría una genealogía femenina del conocimiento. En ésta, la intuición sensorial — históricamente vista como irracional— se revela como una forma sofisticada de inteligencia corporal desarrollada como mecanismo de supervivencia frente a la violencia patriarcal.

Teniendo en cuenta esta pequeña instrucción hermenéutica, mi intención ahora es analizar cada una de las obras aquí estudiadas de acuerdo con el orden teórico propuesto.

3.2. Fragancias De Identidad: *Marina Y Su Olor* (1996), De Mayra Santos Febres

La narrativa de Mayra Santos Febres se caracteriza por una compleja relación entre lenguaje, corporeidad e identidad afrocaribeña, donde el cuerpo funge como un medio de expresión a través del cual las protagonistas de las historias resignifican sus vivencias. En esa línea, la literatura de Santos Febres se define por escribir historias de mujeres latinoamericanas que desafían los estereotipos sociales; también, por su habilidad para entretener relatos que confrontan las convenciones. La autora utiliza la *corporeosensibilidad* como una estrategia narrativa central para explorar la identidad afrocaribeña femenina.

Como ya lo entendemos, Santos Febres se ha caracterizado por retratar el cuerpo femenino en tanto territorio de resistencia y re-significación individual. Particularmente, según Luzuriaga (2023) este cuento hace parte de “... una serie de relatos donde [se] expresa un pensamiento erótico alrededor de personajes que encarnan estereotipos femeninos agenciados a las mujeres negras o mestizas.” (Luzuriaga, 2023)

En este sentido, Marina simboliza la dicotomía entre ser sujeto y objeto deseado, como lo explica Simone de Beauvoir en *The second sex* (1956) al trabajar la narcisista. Este arquetipo representa a aquella mujer que no solo es objeto de deseo sino también sujeto. Marina, aunque no es directamente la narradora en el cuento, se manifiesta como un personaje que piensa y siente a través de su cuerpo, en ocasiones vulnerado. Al respecto, es necesario comentar que Simone de Beauvoir entiende al cuerpo femenino a manera de narrativa, pues en sus obras explora que este mismo es leído y escrito socialmente. Marina, pues, no solo propone una lectura alternativa a la hegemónica, sino que, esa misma línea, escribe otro orden de sensibilidad para fundar una crítica y defenderse. Como medio de expresión hace uso de los olores que emana y los platos que cocina.

En ese orden de ideas, en este cuento el cuerpo es un sitio de opresión y liberación, pues, pese a ser sexualizado desde que Marina tiene trece años, es al tiempo el medio para experimentar sensaciones que, una vez adulta, logran que ella sea libre y asuma una voz. Beauvoir, en *The second sex* (2011), entiende la relación que existe entre estas dos vertientes explicando que el cuerpo femenino es objeto de control social, aunque también un medio para su propia liberación:

The woman can gloriously assume her sexuality because she transcends it; arousal, pleasure, and desire are no longer a state but a gift; her body is no longer an object: it is a song, a flame. Thus, she can abandon herself passionately to the magic of eroticism; night becomes light. ²⁷ (p. 780)

²⁷ La mujer puede asumir gloriosamente su sexualidad porque la trasciende; la excitación, el placer y el deseo no son un estado sino un regalo; su cuerpo no es más un objeto: es una canción, una llama. Entonces ella puede abandonarse apasionadamente a la magia del erotismo; la noche se convierte en luz, la mujer enamorada puede abrir sus ojos. [traducción propia]

Marina, así, no es sometida por sus sensaciones, al contrario, estas se convierten en ejes activos de poder y sensualidad; son esos olores los que realmente expresan lo que nuestra protagonista desea decir y está reprimiendo, todo esto inicia cuando es muy joven: “Marina empezó a experimentar con olores sentimentales. Un día trató de imaginarse el olor de la tristeza.” (p. 46) A su vez, ese olor y ese cuerpo también funcionan como fuente de estigma social, reflejando la dualidad que encarna el cuerpo femenino y, en este caso, el de la mujer negra:

Quien sabe lo que le dijo Hipólito, pero doña Georgina se puso furiosa. Cuando llegó Marina, la insultó. —¡Mala mujer, indecente, negra apestosa, apestosa! — Y hasta tuvo que intervenir Mamá Edovina para convencer a la patrona de que no botara a su hija de la casa. (p. 48)

Por otro lado, al igual que Beauvoir, Butler piensa que el género está construido socialmente, aunque con algunas distinciones. Así, la noción de género de determinado sujeto se puede analizar a través de sus actos. Estos comportamientos encarnan las acciones sociales que requieren de repetición para ser entendidos como convenciones de determinado género; en *Senses of the subject* (2015), Butler explora el concepto de *embodied experience* y enfatiza que la experiencia encarnada es siempre relacional con el sujeto en conexión con otros. Marina materializa esta relación, pues su cuerpo olfativo existe solo en tanto afecta a otros y es afectado por ellos. Su *embodied experience* es fundamentalmente intersubjetiva, en la medida en que su identidad se constituye en el intercambio sensorial con su entorno:

Desde los ocho a los trece años, Marina expulsaba aromas picantes, salados y dulces por todos los goznes de carne. Y ella, arropada como siempre en sus olores, ni se dio cuenta de que con ellos embrujaba a todo el que le pasaba cerca. (p. 44)

La vivencia de lo que Butler denomina *embodied experience* comprende tanto las experiencias psíquicas y del cuerpo; Marina, por ejemplo, no experimenta emociones que luego transmuta, pues en realidad hay un puente directo entre lo que siente y su somatización, como lo retrata Santos Febres a lo largo del relato:

Un día, pensando en la comida que debía preparar al día siguiente para la señora de la casa. Sorprendió a su cuerpo oliendo al menú imaginario —sus codos a recaílo fresco, sus axilas a ajo, cebolla y ají rojo, sus antebrazos a batata asada con mantequilla. (p. 45)

Como se ve, para nuestro personaje cada olor es un acto performativo donde se reitera y materializa su identidad como sujeto deseante, aunque abyecto, pues si bien es sujeto de deseo, no deja de ser rechazado y resignificado por sí misma:

Esto causó que los insultos de doña Georgina se redoblaran:

—¡Contentita, arrastrada, apestosa! — Una tarde que Marina ya no soportó más.

Decidió convocar a Eladio con su olor, uno que ella se había hecho a la medida y que le enseñó un día de amoríos en los predios baldíos de la central. —Este es mi olor — le había dicho Marina. Grábatelo en la memoria —. Y Eladio, fascinado, se la bebió completa aquella vez para que el aroma de Marina se le quedara pegado en la piel. (p. 49)

Cuando finaliza el relato, la protagonista renueva su identidad mediante la oposición a aquello que en el cuento representa la élite y lo normativo, es decir, doña Georgina. Esto sucede así, pues mientras esta mujer le lanza insultos y le habla de su mal olor, Marina reacciona ante la posibilidad de ser ella misma quien resignifica la situación. Esto, básicamente, se traduce en que su cuerpo es apestoso o placentero cuando su criterio así lo

quiere. Eladio, quien representa para Marina su motivación romántica, es en realidad un puente para que ella pueda hablar desde su propia voz y su olor, desde su sentir y deseos.

En el cuento, la *corporeosensibilidad* de Marina es revolucionaria teniendo en cuenta que confirma cómo la percepción sensorial del mundo opera en tanto herramienta de resistencia y reconfiguración identitaria que excede las construcciones normativas de la feminidad. Santos Febres construye su cuerpo a manera de un elemento sintiente que comunica a través del olor sus estados emocionales más profundos, transformando lo que tradicionalmente se considera, según Butler, un cuerpo abyecto. Marina, como se ve, funda un nuevo territorio de poder y expresa una autonomía corporal auténtica que surge de lo que ella misma siente.

Ante todo esto, es evidente cómo nuestra protagonista hace de su cuerpo de mujer negra empobrecida un archivo político en donde lo personal dialoga con lo colectivo, y cada olor emitido constituye un acto de insurgencia contra los discursos que buscan domesticar la corporalidad femenina negra. Así, el cuento de Santos Febres demuestra que cuando el cuerpo sintiente se reconoce como fuente autónoma de conocimiento y resistencia, la escritura *corporeosensitiva* emerge a manera de herramienta crucial para describir cómo siente y percibe el mundo una mujer negra desde Puerto Rico y su experiencia.

3.3. El Cuerpo Femenino y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada

Pero su hija travesti y prostituta, la razón de su promesa a la Difunta, le estaba contando su versión del milagro. ¿Qué fue del hijo de la Difunta Correa? Se lo encontraron las travestis del Parque Sarmiento.

(Camila Sosa Villada)

Camila Sosa Villada se caracteriza por escribir desde sus heridas, lo que ha marcado su cuerpo, mente y alma, las experiencias que la formaron desde niña en su pueblo y su paso a la adultez en Córdoba. Ella no escribe para consolarnos, tampoco para que la literatura sea ese lugar seguro donde podamos refugiarnos de la crueldad del mundo... Escribe, más bien, para abrimos en carne las heridas, para que sepamos cómo duele vivir en un cuerpo que la sociedad considera un error.

Cuando publicó *Las malas* (2019) cierta crítica comentó que era demasiado cruda y explícita, por lo que mostraba una realidad sin filtros que quizás era mejor mantener en los márgenes; sin embargo, Sosa Villada dijo no estar interesada en la comodidad del lector, sino comprometida con la verdad, aunque haga sangrar. La novela ocurre principalmente en Córdoba y se inspira en la historia de las prostitutas travestis que, como dice la misma autora, fueron su compañía, sus hermanas y su salvación cuando llegó a la ciudad para estudiar. Un día del 2008, gracias al teatro y a la Difunta Correa, pudo dejar de trabajar en el Parque Sarmiento y nunca más las volvió a ver. Naturalmente, como la mayoría de las escritoras, encontró en la literatura un medio para poder reencontrarlas.

Sosa Villada (2019) abre la novela a través de las dos caras del Parque Sarmiento: la narradora explica que en el día es un epicentro familiar, mientras en la noche, aunque oscuro y tenebroso, es su refugio:

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

Una vez avanza, la narradora se concentra en un acontecimiento importante: la matriarca del grupo ha sentido un fuerte olor y algo dentro de ella necesita seguirlo pues comienza a experimentar un impulso sensorial inexplicable: “La Tía Encarna persigue algo así como un sonido o un perfume.” (p. 19). Ella no sabe con certeza qué es, pero su cuerpo la lleva a un “llanto de un bebé” (p. 20) y en ella se enciende, sorpresivamente, el instinto maternal.

La Tía Encarna se encuentra con el que llamará El Brillo de los Ojos, quien, desde el primer momento, aunque sangrante y oliendo fétido, pasa a ser suyo, su protegido. Se menciona muy poco sobre la identidad de su madre biológica y no es hasta que se publica *Soy una tonta por quererte* (2022) —antología que integra un relato llamado “Gracias, Difunta Correa”— cuando la autora explora la historia de la madre de aquel niño. Básicamente, en dicha obra revela que El Brillo de los Ojos es hijo biológico de la Difunta Correa. Este personaje es para la cultura argentina una Santa, la cual Sosa Villada tomará para resignificar la figura de representatividad de la experiencia travesti.

3.3.1. La Maternidad como Orden Simbólico *Trans*

En la novela, la maternidad atraviesa el relato desde diferentes perspectivas. La más evidente es aquella que acompaña a la Tía Encarna, quien funge como entidad maternal no solo para el recién nacido, sino también para las demás mujeres en la Casa Rosada:

Inmediatamente noté que todas estaban a sus pies y que, en caso de peligro, ella era quien se ponía delante de los golpes. Me arrebujié bajo su ala, bajo sus plumas iridiscentes, Aquella pájara multicolor nos protegía de la muerte. (Sosa Villada, 2019, p. 80)

Esa imagen de la Tía Encarna que construye la autora denota que en la novela la experiencia transexual tiene un nuevo significado, ello combinado con la llegada de El Brillo de los Ojos:

El Brillo de los Ojos, bautizado en primavera, fue el favorito de las travestis, el niño que más obsequios recibió de las reinas magas, para quienes hasta lo más simple y barato tenía el aura de lo sagrado. El niño encontrado en una zanja, hijo de todas nosotras, las hijas de nadie, las huérfanas como él. (p. 88)

Es hijo de ellas porque la novela inscribe que hay otros cuerpos que ejercen la maternidad sin haber parido nunca, que enseñan a vivir desde los márgenes. La Tía Encarna y sus travestis desafían esa idea de madre que Muraro (1994) describe, pues la expanden hasta romperla y armarla de otra manera; así como ella plantea que recibimos el lenguaje de la madre, el niño recibe el lenguaje de Encarna tal cual lo afirma la novela:

Se recostaba sobre su corazón y desde ahí le hablaba al niño en un idioma que era sólo de ellos. El Brillo crecía envuelto en esas palabras secretas, dichas en susurros, mientras del otro lado de la medianera nos gritaban: «¡Sidosos! ¡Reventados!», con la intención de derribar la paz que tanto le había costado construir a Encarna. (p.155)

Él recibe el don de la palabra a través de quienes lo rodean y aunque sea un ser pequeño e indefenso, son ellas quienes lo protegen de ese mundo cruel que solo les genera sufrimiento y dolor. El Brillo de los Ojos llega porque hay algo en las mujeres travestis que entiende el desamparo pues han nacido en un cuerpo que el mundo rechaza y que, aunque haya sido encontrado entre espinas y sangre, lucha para seguir ahí.

Como se ha comentado antes, Muraro sitúa en tanto un momento fundacional la experiencia preverbal de los niños en términos de adquisición, así como la manera de habitar el mundo; esta dependencia humana que explica la teórica italiana no solo se ve en él, sino también en la narradora cuando expone:

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. (p.172)

Así, la teórica italiana entiende que es desde la madre y la relación con el lenguaje que aprendemos a vivir y a ser en el mundo, entonces ¿qué sucede cuando esa experiencia preverbal se da junto a un cuerpo que no es del todo normativo? En *Las malas* (2019), el orden simbólico se construye desde la orfandad radical convertida en hogar, donde la maternidad plural sostiene a El Brillo de los Ojos y no reproduce la estructura nuclear normativa. Como tal, dicho modelo se ve superado mediante la creación de redes de cuidado alternativas. Mientras Muraro conceptualiza la dependencia fundamental como relación madre-hijo, la novela propone una maternidad distribuida donde cada mujer trans sostiene desde su propia imposibilidad. No hay una sola madre, sino un entramado maternal que acoge la diferencia como principio constitutivo, no como carencia a subsanar.

“La casa rosada” materializa este orden simbólico alternativo. No es solo un refugio, es también su útero colectivo como lo dice en las páginas de *Las malas* (2019):

En aquella casita rosa, en cambio, las travestis paseaban desnudas por el patio que rebalsaba de plantas y se hablaba con toda naturalidad de las consecuencias del aceite de silicona, se confesaban entre risas los sueños inconfesables, se mostraban los moretones de las noches de guerra, el mate con la bombilla manchada de lápiz labial, el olor a sobaco mezclado con perfume, las novelas brasileiras siempre en la televisión, los recuerdos de infancias diezmadas que dejaban los corazones expuestos como a recién nacidos desnudos bajo la helada. (p. 122)

En ese sentido, “La casa rosada” es entonces un espacio donde se puede volver a nacer, no biológicamente sino de manera simbólica, noche tras noche. Donde el don de la madre se ejerce sin matriz, sin hormonas, sin nada de lo que la biología prescribe como necesario para maternar. Así, lo explica La Tía Encarna:

«Yo también te parí», parecía susurrarle a su cachorro, «pero por un camino de ramas y de sangre. Yo también grité de dolor cuando te traje al mundo. Detenida frente a la muerte, troqué mi memoria por tu felicidad, mi salud por la tuya. Y los dioses escucharon, y me dijeron que eras mío». (p. 53)

Es ese dolor corporal lo que finalmente construye la relación maternal entre el niño y la Tía Encarna. La pedagogía maternal que emerge de esta experiencia reconfigura radicalmente lo que Muraro entiende por transmisión del lenguaje y del "sitio en el mundo". Si para la teórica italiana la madre nos enseña "la primera lengua aprendida, cuyas palabras traducen, no otras palabras, sino experiencia." (Muraro, 1994, p. 69), la Tía Encarna

transmite un lenguaje más específico: el de la supervivencia cuando el mundo niega el derecho a existir. Para la narradora y las mujeres que convivían con La Tía Encarna, ella era:

Como una madre, como una tía, y todas nosotras estábamos de pie ahí, en su casa, mirando al niño robado al Parque, en parte porque ella nos había enseñado a resistir, a defendernos, a fingir que éramos amorosas personas castigadas por el sistema, a sonreír en la cola del supermercado, a decir siempre gracias y por favor, todo el tiempo. Y perdón también, mucho perdón, que es lo que a la gente le gusta escuchar de las putas como nosotras. (Sosa Villada, 2019, p. 33).

La novela propone una maternidad que no protege con ilusiones, más si con conocimiento crudo, con estrategias de supervivencia, con la sabiduría que solo se adquiere habitando los márgenes. La autoridad de la Tía Encarna no deriva del poder patriarcal, sino del reconocimiento libre por parte de la comunidad travesti, tal como Muraro distingue la autoridad maternal del poder. La Tía Encarna no mandaba, no gritaba, no castigaba. Su autoridad era diferente, pues se establecía desde la experiencia compartida de la marginalidad.

3.3.2. El Cuerpo Abyecto como Territorio de los Sentidos en *Las malas* (2019)

Sosa Villada creció en una realidad que le abrió las puertas a ver la narración como necesidad, a entender el mundo y la hostilidad de éste a través de su cuerpo y las corporalidades de sus personajes. Ella hace uso de la narradora como puente sensorial, pues su corporalidad opera desde un lugar paradójico, que, para mí, está en completa relación con la idea del cuerpo abyecto que propone Judith Butler. A continuación, daré cuenta de cómo este panorama teórico entra en relación con Sosa Villada y su planteamiento ficcional.

Cuando la protagonista reflexiona y comenta: “No hay nada que sea para mí. Apenas mi cuerpo, que vendo para poder vivir como mujer.” (Sosa Villada, 2019, p. 207), está

habitando precisamente ese territorio que es solo de ella, aunque se convierte en colectivo para su supervivencia; por eso, sus sentidos no pueden pensarse de forma individual sino colectiva. Su cuerpo no es simplemente suyo, es el resultado de las miradas que lo han construido, de todos los rechazos que lo han moldeado y de las violencias que lo han definido como abyecto. Tal cual lo demuestra la corporalidad de La Tía Encarna:

La Tía Encarna tenía ciento setenta y ocho años. La Tía Encarna tenía cortaduras de todo tipo, hechas por ella misma en la cárcel (porque siempre es mejor estar en enfermería que en el corazón de la violencia) y también fruto de peleas callejeras, clientes miserables y ataques sorpresivos. Incluso tenía una cicatriz en la mejilla izquierda que le daba un aire ruin y misterioso. Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, incluso en tiempos de los milicos (ella juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara). No, me retracto: esos moretones eran por el aceite de avión con el que había moldeado su cuerpo, ese cuerpo de mamma italiana que le daba de comer, pagaba la luz, el gas, el agua para regar aquel patio hermosamente dominado por la vegetación, aquel patio que era la continuación del Parque, tal como el cuerpo de ella era la continuación de la guerra. p. 28

Camila relata estos acontecimientos para evidenciar cómo su subjetividad se ha construido en la rendija de las normas, ese lugar donde ninguna categoría la contiene completamente. Su cuerpo abyecto, como el de La Tía Encarna, no es simplemente rechazado por las normas, es el territorio donde esas mismas revelan su artificialidad.

Para Butler, los sentidos del sujeto no se pueden pensar de forma individual sino colectiva. “La casa rosada” de la Tía Encarna materializa esta realidad: es el lugar donde los

cuerpos abyectos se reconocen mutuamente y la subjetividad travesti se revela como proceso colectivo:

Todas nosotras estábamos acostumbradas a caminar muy rápido, casi al límite del trote. La velocidad de la caminata era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes. Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo. (Sosa Villada, 2019, p. 143)

El rechazo era, precisamente, aquello que las unía y que de alguna manera *performaba* su identidad. Su corporalidad, sus pensamientos no eran entonces solo suyos, eran también el resultado de una pedagogía colectiva de la supervivencia, de la transmisión de saberes corporales que se aprenden en comunidad. Al respecto, Butler explica que nunca estamos solos en nuestra sensibilidad, pues cada experiencia íntima lleva la huella de otros individuos.

En la novela, esto se vuelve evidente en la relación de la narradora con otra mujer trans cuando describe: "Yo lo veo todo. Veo a mi hermana, mi amiga, mi familia, cansarse de las miradas burlonas e irse sin comprar lo que necesita." (p. 144). Como se ve, dicha descripción revela de qué manera su experiencia presente lleva inscrita la memoria colectiva de todas las mujeres atravesadas por la diferencia.

El sujeto travesti en esta novela demuestra que ese *yo* que creemos tan personal no puede desligarse del tejido social que lo nutre, lo construye y, como sucede aquí, lo rechaza. La identidad de la narradora se configura en el encuentro con otras como ella porque en realidad lo que las une es su experiencia corpórea, su cuerpo: "Siempre podemos partir. Y nuestro cuerpo va con nosotras. Nuestro cuerpo es nuestra patria " (p. 145). Su corporalidad

abyecta no es una carencia sino un exceso, el lugar donde convergen todas las identidades rechazadas, donde se acumulan los deseos que la norma no puede procesar.

Aludiendo a la prostitución en la novela, ésta funciona como el territorio donde la construcción colectiva de los sentidos se hace más evidente: "En la esquina aprendí que mi cuerpo no era solo mío, que era también el cuerpo de todas las que habían estado antes que yo" (p. 212). Los sentidos de la narradora, aunque los viva como propios, son ecos de su entorno, voces entrelazadas donde su ser y el de las otras se funden para construir un discurso de lo que son. Su subjetividad no se construye a pesar de la abyección, sino a partir de ella. El rechazo, por su parte, se materializa en tanto potencia creativa y de sobrevivencia.

La transformación corporal, asociada a la dinámica instalada por la prostitución en la novela, no busca la conformidad con las normas de género, más si la creación de una corporalidad alternativa que desafía las categorías binarias. A largo del relato, la narradora retrata a muchas mujeres trans, entre ellas Angie, quien explica: "Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta" (p. 147), evidenciando cómo esta experiencia es en realidad una forma de celebrar la vida, aunque se base en la abyección. La historia cuenta que los cuerpos travestis no buscan ser incluidos en el orden existente, pues quieren, en su lugar, crear estados de vida alternativos donde la diferencia sea constitutiva y no patológica.

La violencia sistemática hacia estos cuerpos no es aquí accidental sino estructural, es la manera en que las normas sociales se defienden de aquello que las desestabiliza:

En ese último instante en que el bicho ganó la guerra, ¿habrá estado preparada para encontrarse con su infancia? Para morir se debe preparar la casa, recibir al niño que supimos ser. Saber pedirle perdón por tanta traición cometida, por tanta mentira, por tanta sistemática decepción, por el rumbo perdido, por tanta belleza pasada por alto.
(p. 162)

La muerte, el dolor y las cicatrices son una impronta que persigue a las travestis. A lo largo de la historia, la narradora retrata de principio a fin su relación con las mujeres del Parque Sarmiento, entretejiendo su historia y la de muchas que experimentaron con ella el travestismo. Sosa Villada cierra la novela con una escena en donde finalmente logra despedirse de la Tía Encarna y agradecerle por lo que significó en vida, al comprender que las vivencias que las marcaron construyeron los sentidos de su identidad como sujeto. Es así como las mujeres de la novela demuestran que la intimidad, el amor maternal, la amistad y el compañerismo no dependen de la biología, sino de la decisión de cuidar y ser cuidada. De todo esto, la consecuencia es la construcción de vínculos afectivos que van más allá de las definiciones tradicionales de familia, a través del cuerpo como lugar de encuentro y construcción identitaria.

Camila Sosa Villada entiende que al narrarse también narra a sus amigas, en la medida en que estas historias sintonizan con su sensibilidad, su cuerpo, su pensamiento y, a la larga, con sus denuncias. Al final de la novela, es evidente de qué manera el cuerpo funciona como memoria colectiva, en tanto el lugar donde se guardan las experiencias compartidas. Éste es el centro del relato, pues, sus marcas, sus gestos y sus transformaciones representan una forma de resistir y habitar el mundo.

Conclusiones

Este trabajo de grado ha explorado cómo la *corporeosensibilidad* se manifiesta en la literatura latinoamericana contemporánea a través del análisis de *Marina y su olor* (1996), de Mayra Santos Febres, y *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada. La investigación confirma que estas autoras no solo escriben sobre el cuerpo, sino que escriben desde éste, configurando lo que he denominado como *corporeosensibilidad*.

Camila Sosa Villada ya no visita el Parque Sarmiento, pero cada vez que alguien lee *Las Malas* (2019) vuelve a sentirse y a revivir lo que ella retrata en su novela. Marina huele todavía a su cocina, pues en cada página de Santos Febres persiste ese aroma que descoloniza y obliga a conocer de otra forma. Después de atravesar estas escrituras que sudan carne y destilan experiencia en cada línea, se confirma lo que intuí al comenzar: en tanto novelas no amplían el canon literario, lo fracturan.

La conceptualización de la *corporeosensibilidad* desarrollada en el primer capítulo fue la herramienta analítica efectiva para comprender cómo la dimensión sensorial del cuerpo se articula en el texto literario. Santos Febres hizo del olfato una epistemología: Marina no es un personaje que solo huele, es un cuerpo que se narra, donde se depositan siglos de resistencia negra en el Caribe. Cuando huele, cuando se deja oler, está disputando el derecho a conocer desde los sentidos, a hacer del cuerpo negro una fuente de saber.

Por otro lado, Sosa Villada escribió desde las esquinas oscuras de Córdoba, su prosa late como el corazón de quien ha aprendido a vivir en la intemperie, a inventarse mujer cada noche. No solo narra travestis, sino que las encarna. Su escritura es pulso y vida, destilada en palabras que no traicionan la experiencia de quien las vive. En *Las malas* (2019), el cuerpo trans se narra a sí mismo desde la vulnerabilidad y la resistencia, creando familia con las chicas que habitan el Parque Sarmiento.

Las perspectivas teóricas de Simone de Beauvoir, Judith Butler, Luisa Muraro, y las antropólogas Sirimaco y Spivak han proporcionado un marco conceptual sólido para entender cómo estos cuerpos marginales se narran desde realidades específicas. El diálogo con Muraro y su planteamiento acerca de la madre y la infancia, con Butler y su teoría del sentir colectivo, con Beauvoir y su epistemología del ser mujer, revelaron que estas escrituras se nutren de genealogías de resistencia más amplias. El paradigma de la narcisista de Beauvoir resultó especialmente revelador para comprender cómo las narradoras se miran y se cuentan a sí mismas.

Santos Febres y Sosa Villada han dado el salto del pensamiento a la expresión corpórea literaria, del concepto a la prosa que respira. El análisis de las dos novelas evidencia que ambas autoras lograron crear lenguajes propios que acompañan sus experiencias corporales. Estas autoras han demostrado que crear desde la diferencia corporal exige inventar también formas diferentes de escribir. Sus obras no buscan incluirse en el canon literario tradicional, sino transformarlo. En este sentido, tanto *Marina y su olor* (1996) como *Las malas* (2019) configuran espacios de creación donde los márgenes se convierten en centros de producción literaria.

La investigación también ha revelado que la *corporeosensibilidad* en estas obras funciona como una forma de resistencia política y estética femenina. Los cuerpos que narran Santos Febres y Sosa Villada son archivos vivientes, que guardan memorias históricas y se disputan el derecho a existir, a sentir y a ser narrados desde su propia perspectiva.

Sin embargo, este trabajo apenas ha comenzado a explorar las riquezas que ofrecen estas poéticas de la encarnación, del cuerpo y lo sensorial. En particular, *Las malas* (2019) presenta un universo narrativo que requiere análisis más profundos, la novela despliega una serie de figuras literarias que merecen atención específica, como el antropomorfismo que

atraviesa toda la obra. La Tía Encarna no es solo un personaje, sino una fuerza de la naturaleza que se materializa en el texto. María y su transformación en pájaro al final de la obra, las plantas que cobran vida, los objetos que se humanizan: todo en la obra respira y late con vida propia.

Los árboles del Parque Sarmiento son testigos y cómplices, así como los objetos cotidianos adquieren dimensiones afectivas; esta característica abre caminos para futuras investigaciones que podrían explorar cómo el antropomorfismo funciona en tanto una extensión de la *corposensibilidad* y crea redes de afecto que van más allá de lo estrictamente humano.

Además, la relación entre maternidad y transformación en *Las malas* presenta múltiples capas de significado que apenas han sido tocadas en este trabajo. La maternidad trans que narra Sosa Villada desafía las concepciones tradicionales de género, además de las nociones biológicas de la reproducción. Aquí la maternidad se convierte en un acto de voluntad, de creación consciente, de construcción de familia elegida.

Los estudios futuros podrían profundizar en cómo estas autoras configuran nuevas genealogías literarias, de qué manera sus obras dialogan con otras escrituras latinoamericanas que también escriben desde corporalidades diversas. La *corposensibilidad* en tanto concepto crítico tiene el potencial de abrir nuevos campos de análisis en la literatura contemporánea, especialmente en aquellas obras que surgen desde las experiencias de sujetos históricamente marginados.

¿Qué queda después de estas páginas? La certeza de que la literatura latinoamericana respira diferente, pues habitan en ella otros cuerpos-archivos que esperan su momento para destilar sus memorias. En conclusión, las poéticas de la encarnación nos enseñan que el cuerpo puede ser el punto de partida para nuevas formas de conocimiento, resistencia y creación estética.

En un mundo que insiste en separar cuerpo y mente, experiencia y ficción, política y estética, estas autoras nos recuerdan que escribir desde el cuerpo es un acto revolucionario que tiene mucho por decir.

Referencias

- Almada, S. (2012). *El viento que arrasa*. Editorial Mardulce.
- Beauvoir, S. de. (1956). *The second sex*. Jonathan Cape.
- Beauvoir, S. de. (2011). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trans.).
Vintage Books. (Original work published 1949)
- Buceta, M. (2019). *Merleau-Ponty lector de Proust: Lenguaje y verdad* (Vol. 3). Sb Editorial.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble*. Routledge.
- Butler, J. (2015). *Senses of the subject*. Fordham University Press.
- Celis, N. V. (2008). La traición de la belleza: Cuerpos, deseo y subjetividad femenina en
Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres. *Chasqui*, 37(2), 88–105.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura* (Vol. 88). Anthropos
Editorial.
- Connell, R. (2020). The social organization of masculinity. En S. M. Shaw & J. Lee (Eds.),
Feminist theory reader (pp. 192–200). Routledge.
- de Sales, C. S. (2020). Literaturas de autoria negra brasileira e caribenha: Assentamentos de
resistência em narrativas de afetos comuns. En Y. Brunello, J. C. Bastoni da Silva, B.
Costa Ribeiro, F. D. da Silva, & F. Y. da Silva (Coords.), *Tanais do XVII Encontro
Interdisciplinar de Estudos Literários* (modalidad en línea). Universidade Federal do
Ceará.
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Espinosa Miñoso, Y. (2007). *Escritos de una lesbiana oscura*. En la Frontera.
- Flores, V. (2021). Archivos del cuerpo travesti: Memoria, vulnerabilidad y resistencia en la
literatura latinoamericana contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, 25(49), 145-167.

- Gasel, A. F. (2017). Una corporeidad dinamizada. Notas sobre corporeidad, territorios y literatura argentina actual. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6(11), 39–51.
- Luzuriaga, S. (2023, agosto 23). Mayra Santos-Febres y el secreto de «Pez de vidrio». *Afroféminas*. <https://afrofeminas.com/2020/06/29/mayra-santos-febres-y-el-secreto-de-pezu-de-vidrio/>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta.
- Montero, R. (2003). *La loca de la casa*. Alfaguara.
- Moreno, M. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Editorial Planeta.
- Mosquera, Y. A. C. (2020). *El Muntu en la literatura contemporánea: filosofía de la fuerza vital en Fe en disfraz (2009) de Mayra Santos-Febres*. Poligramas, (51), 75-97.
- Muraro, L. (1994). *El orden simbólico de la madre* (B. Albertini, Trad.). horas y HORAS.
- Ortiz, M. I. (2007). *La gastronomía como metáfora de la identidad en la literatura puertorriqueña del siglo XX* (Tesis doctoral). University of Cincinnati.
- Peñaranda-Angulo, V. (2018). La historia femenina negra o la herstory negra: Fe en disfraz de Mayra Santos-Febres, lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres afrodescendientes. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 9(18), 98-116.
- Pomeraniec, H. (2022). Escribir y tirar arañazos: Entrevista a Camila Sosa Villada. *Nueva Sociedad*, (300), 140–148.
- Pratt, M. L. (2017). "Don't interrupt me": The gender essay as conversation and counter canon. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 4(4), 85–102.
- Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.

Rosas, M. D. R. E., Sánchez, O. L., Rodríguez, D. C. P., Palacios, P. W., Pérez, E. F.,

Abramowski, A. L., ... & García, M. E. C. (2022). *Los procesos corpoemocionales en los estudios de género y sexualidades* (Vol. 7). ITESO.

Salvador, C. E. P. (2010). Escribiendo como una mujer: Un acercamiento filosófico a la

poética de Clarice Lispector. *GénEroos. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 17(7), 79–96.

Santos-Febres, M. (2003). Más mujer que nadie: Los retos de las mujeres en el nuevo milenio. *Centro Journal*, 15(2), 106–115.

Sauriol, L. (2015). Auto-reflexividad, erografía y leitmotifs liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009).

Sirimarco, M., & Spivak L'Hoste, A. (2019). Antropología y emoción: Reflexiones sobre campos empíricos, perspectivas de análisis y obstáculos epistemológicos. *Horizontes Antropológicos*, 25, 299–322.

Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Trans/escritura. Ediciones DocumentA/Escénicas.

Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Tusquets Editores.

Sosa Villada, C. (2022). *Soy una tonta por quererte*. Tusquets Editores.

Sosa Villada, C. (2019). *Tesis sobre una domesticación*. Casa Victoria Ocampo.

Torres, D. (1996). Santos-Febres, Mayra. *Pez de vidrio* (1995). *Revista de Estudios Hispánicos*, 327–330.

West-Durán, A. (2005). Puerto Rico: The pleasures and traumas of race. *Centro Journal*, 17(1), 47–69.

Figura SEQ Figura * ARABIC 1

Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, dulces y otros objetos



Figura 1. Peeters, C. (1611). Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, dulces y otros objetos [Ilustración]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-flores-copa-de-plata-dorada-almendras/97a18fea-112a-417a-9a8a-6665a44cc331>