

## ***Las malas* (2019), Camila Sosa Villada**

**JULIA DE ÍPOLA**

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

**SOPHIE MARTY**

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

**CECILIA REYNA**

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

*c.lepage@parisnanterre.fr*

1. *Las malas*, primera novela de la escritora Camila Sosa Villada, publicada por la editorial Tusquets en 2019, narra la historia de un grupo de prostitutas travestis<sup>1</sup> en la ciudad argentina de Córdoba. Definida por la propia escritora como una autoficción, la obra de Sosa Villada aparece como una novela de la marginalidad, tanto por su temática como por la situación de enunciación de la autora: trata *sobre* la marginalidad a la que se encuentran relegadas las travestis en la sociedad de una capital de provincia de los 90, y está escrita desde aquella misma marginalidad, como un testimonio de una existencia precaria, prescindible. Esta característica medular de la novela contrasta de lleno, al menos a simple vista, con el lugar que ha logrado ocupar en el ámbito de las letras latinoamericanas: al año de su publicación, *Las malas* contaba ya con ocho ediciones en Argentina, y unos meses más tarde era galardonada con el premio Sor Juana Inés de la Cruz en la FIL de Guadalajara y, poco después, con el Grand Prix de l'Héroïne de la revista Madame Figaro. Con su novela de la marginalidad, Sosa Villada aterrizaba en el centro mismo de las instituciones literarias.

2. ¿Cómo es que la revista de “moda, belleza, recetas, sociedad, horóscopo y celebridades” asociada al periódico conservador *Le Figaro* celebraba una obra de *coming of age* travesti, descarnada, impúdica, atrave-

1 En Argentina, el término “travesti”, empleado históricamente de manera peyorativa, es apropiado y resignificado en la década de los 90 por diversos colectivos (ATA, OTTRA, AMAR, ALITT) que luchan activamente contra la estigmatización de esta identidad (Guerrero, M. y Miranda, A.K., “Del discurso de odio a la reivindicación legal y social del término e identidad “travesti”, in *Derechos En Acción*, 7(7), 2018, pp. 146-161. <https://doi.org/10.24215/25251678e148>). Quienes se identifican con dicha identidad optan por lo general explícitamente por ese término por sobre otros (trans, por ejemplo) como marca de una especificidad y reivindicación históricas.

sada tanto por la violencia como por la furia que esta engendra en sus víctimas? Esta interrogación fue la que disparó, en primera instancia, la curiosidad de una lectora que propuso incluir la novela en la lista de lecturas del grupo. A la hora de enfrentar los pareceres, los comentarios se enfocaron en la estructura, luego en su relación con el estilo y su (aparente) sencillez. La combinación de estos elementos provocó una serie de emociones que analizaremos en tercer lugar y cuya variedad llevó a cuestionar el proyecto autorral, cuestión con la que se cierra esta reseña.

3. En términos de estructura, *Las malas* alterna secuencias narrativas que remiten a la adultez y a la infancia de la protagonista, contrastando así las vicisitudes del presente de la travesti asumida con un pasado de “cachorra travesti” que aparecería como el prolegómeno o la explicación de dicho presente. La lógica de esas alternancias cronológicas tiende por momentos a volverse insistentemente causal: así ocurre con el paso del recuerdo de la violencia del padre borracho a la reflexión sobre la pelea encarnizada entre dos travestis en el parque o con el comentario sobre la propia inclinación a los quince años a alterar su vestimenta, feminizar su apariencia, exponer su cuerpo anudándose una remera en la cintura o usando shorts demasiado pequeños y explorar una sexualidad marginal (“Ya era así en ese entonces, ya iba hacia eso” [p.132]). De allí la conclusión, también explicitada:

Se ejerce la prostitución casi como una consecuencia. Durante toda tu vida te auguran la prostitución. El padre sentado a la punta de la mesa, entregado a devorar el seso de un cabrito con pan y vino, el padre que llena de grasa todo lo que toca y te repite una y otra vez cuál será tu destino (p.68).

4. Estos contrapuntos resultaron para algunxs lectorxs excesivamente didácticos, además de repetitivos, mientras que para otrxs funcionaron como una puesta en evidencia de la arqueología del estigma con el que carga la prostituta travesti, que se encontraría signado en el “terror mutuo entre el padre y la travesti cachorra” (p.63). En ese sentido, algunxs prefirieron los fragmentos en que se retrata esa infancia violenta, confusa y tierna, pero hubo quienes apreciaron particularmente los episodios del presente, que invitan a sumergirse en la intimidad del microuniverso de las travestis. Pero si en la alternancia de dos temporalidades se juega el *coming of age*, si vemos crecer a la Camila niña que tiene seis años cuando su familia se muda al monte, nueve años cuando vende helados, quince años cuando empieza a travestirse, y vemos también envejecer a una Camila

adulta que dice perder a toda velocidad su belleza, la novela no deja de transmitir una sensación de tiempo congelado. Así, tanto la brevedad de muchas de las secuencias narrativas, que parecen instantáneas en donde se ha detenido el tiempo (“un grupo de travestis hace su ronda” [p.17]; “Las guirnalda sobre las cabezas, las travestis con sus mejores galas, los chonchos muy educados, porque sólo habíamos invitado a los menos adictos, a los que salían bien en las fotos” [p.83]), como el recurso a sentencias absolutas, marcadas por el presente de verdad general –de una verdad general vedada, sin embargo, a quienes no conocen la realidad de las travestis, y que es una suerte de vía de entrada a su cosmovisión– (“la infancia y las travestis son incompatibles”; “a las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras” (p.83); “eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis” [p.28]), dan la impresión de retratar una temporalidad, que puede entenderse tanto como un reflejo de una violencia endémica que es, precisamente, una experiencia generalizada, o como un esfuerzo por capturar retazos de lo que habría sido, al contrario, una realidad efímera.

5. Estas oscilaciones temporales, conjugadas con la multiplicación de secuencias breves, yuxtapuestas y a veces inconexas –incluso al encontrarse en un mismo plano temporal– dificulta por momentos la percepción de un verdadero hilo narrativo. A lo largo del debate, distintas explicaciones surgieron que podrían darle sentido a esta estructura dislocada.
6. Una posibilidad sería entender la estructura de la narración en relación con la aparición y desaparición de los personajes que la pueblan. La precariedad de la vida de las travestis lleva a hacer entrar en escena a personajes que rápidamente huyen o, sobre todo, mueren; así, la fugacidad del relato emularía el ritmo de vida travesti (“un año [de ellas] equivale a siete años ‘normales’” [p.10], anota Sosa Villada y retoma Juan Forn en el prólogo) y la dinámica de las relaciones dentro de un grupo de límites amorfos, donde la intensidad de los lazos se vuelve forzosamente compatible con una conciencia de su labilidad. Nada dura, nada permanece intacto: ni los amantes, ni la belleza, ni la vida de una travesti, ni el grupo del parque. Y si todo merece ser contado, mostrado, nada puede ser verdaderamente agotado: en la estructura del relato, como en la vida de las travestis, parece primar siempre la interrupción arbitraria. En este desfile constante de personajes, diversos de entre ellos resultaron los favoritos de lxs lectorxs: para muchxs la preferida fue la tía Encarna, cuyo yugo protector –que recordó a una lectora a la madre de *La promesse de l'aube* de Romain Gary– se

conjuga con destellos de absoluta vulnerabilidad que la vuelven un personaje particularmente espeso, pero tanto la personalidad de Natalí como la historia lúgubre de Pato también despertaron especial interés por la manera en que ilustran la ira que despierta el formar parte de una minoría estigmatizada, en el primer caso, y el impulso irreverente de supervivencia que la acompaña, en el segundo. Los de las “hermanas Cuervas”, las travestis ricas de familias “fundadoras” que se unen a las del parque ocasionalmente, si no generaron empatía, sí intrigaron a alguna lectora, a la que le hubiese gustado que su historia se extendiese o profundizase un poco más.

7. Por otra parte, la disposición secuencial de los fragmentos podría también ser un resto del formato del *blog*. En efecto, buena parte de lo narrado en *Las malas* encuentra su origen en distintas entradas del blog de la autora, *La novia de Sandro* (que diera también título a su primer poemario), una suerte de diario íntimo de la doble vida de estudiante travesti, donde la “entrada”, entidad de mayor autonomía que la secuencia narrativa de una novela, funciona como unidad de base, y la voluntad –o la necesidad– de contar como su único principio constructivo. La opción de mantener esa estructura desarticulada se puede entonces entender como una fidelidad a un formato original, a una manera íntima de contar, que supone también el rechazo de un relato lineal y totalizador –una narración hegemónica– para dar cuenta de una existencia eminentemente marginal.
8. Esta estructura fragmentaria tiende sin embargo hacia un final que por ser esperado y previsible (la primacía de la figura de la tía Encarna y la creciente asfixia que el entorno ejerce sobre ella permite prever que la novela se resolverá alrededor de su figura, y que no parece existir para ella una vía de escape real) no deja de estar logrado. El suicidio de Encarna y el infanticidio por asfixia se vuelven un espectáculo. ¿Cómo entender esta escena final?
9. ¿Hace este desenlace de *Las malas* una novela eminentemente pesimista sobre el destino travesti-trans? ¿No hay felicidad posible? ¿La única travesti que merece la atención de un espectáculo mediático es la travesti infanticida, la travesti muerta? Considerar que se trata de una novela puramente fatalista sería tal vez desestimar no solo la escena final de comunidad en el duelo, donde las travestis encuentran un modo de festejo en el marco de la tragedia misma, sino también el sentido de la propia escritura de la novela. *El happy ending* es diegéticamente imposible en *Las malas*, pero

*Las malas* (y su éxito editorial) es justamente una resolución dichosa, una revancha, un *happy ending* vital que excede los límites del texto. El libro mismo es, de alguna manera, el final feliz del libro.

10. *Happy ending* que se propone, además, revisar el cliché de las comedias románticas como *Mujer bonita*. Que el último encuentro narrado fuera con un cliente parecido a Richard Gere, la trata bien al punto de hacerle masajes y la lleva sin problemas al lujoso hotel NH de Pasaje Cañada puso a lxs lectorxs sobre la pista de esta referencia. Las diferencias entre el film y el episodio de la novela trabajan contra los estereotipos: no es el multimillonario quien le descubre a la prostituta la ópera y confirma en sus lágrimas de emoción su carácter de diamante en bruto, es la prostituta quien le pide que ponga jazz en el auto; no es ella el espejo para que él enfrente y repare su historia, ella lo escucha sin empatía sobre su enfermedad terminal y es él quien le revela a ella su enojo con su destino como travesti. Para terminar con los contrastes, a pesar de los lujos y el buen trato, Camila prefiere terminar la noche sola en su cuarto de pensión descascarado, consciente de que todo ha sido efímero: “Nos despedimos como si no nos hubiéramos dicho lo dicho ni sentido lo sentido” (p.208). Hace falta más que un cliente atractivo, amable y rico para cambiarle la vida a una mujer trans y pobre.
11. Por otra parte, la tercera pata de este final ofrece una salida alternativa: el personaje de la Tía Mara, que aparece justo antes del desenlace y puede pensarse como una suerte de doble feliz de la Tía Encarna. Su departamento también es rosa, tiene tres hijos, a veces se la ve travestida de varón. Sin embargo, si la historia de la patria es una “mierda” grabada en el cuerpo de la Tía Encarna, en las heridas que todas las violencias del odio desataron sobre ella (p.27), en los cuadernos en los que Mara registra clientes y amantes se encuentra  

la pornográfica y feliz historia de este país en que los hombres de bien trabajaron la tierra y los nietos de inmigrantes poblaron la patria, y todos ellos juntos, los gringos, los negros, los indios y los mestizos, todos esos hombres hubieran ardido en la hoguera pública por acostarse con una travesti” (p.213).
12. Contrapoder de Mara que tendría su clave en el arte de una hospitalidad donde la furia travesti se transforma en recuento minucioso, en la que anotar, dejar trazo permite “vivir con un pie en cada patria” (p.212): separar amantes de clientes, mantener una familia y comprar perfumes caros. Camino que radicalizará y desandaré Camila con el blog y la novela, donde

los nombres son de las chicas, las hermanas malas, y los clientes, los amantes permanecen en el anonimato.

13. Esta elección de nombrar o no a ciertos personajes remite a un cuestionamiento más amplio en el que se enfocó la discusión: el estilo de la novela. Para unos su interés es variable a lo largo de la obra, mientras otros lo relacionaron con la práctica del diario íntimo y la forma del blog anteriormente evocada; así lo enuncia la autora en otro texto:

Escribo a partir de mí y para mí. Eventualmente me comparto, comparto lo que escribo, pero eso no quiere decir que yo me abra al mundo, sino que traigo a los visitantes a mi intimidad. Prefiero que el lector entre en mí a ir a buscar al lector (*El viaje inútil: Trans/escritura*, 2018, p.42-43).

14. En una primera lectura resalta el carácter llano, inmaduro e ingenuo del estilo de Sosa Villada. Lo ilustran el recurso a frases breves y contundentes, como cuando la narradora evoca la primera vez que se prostituye: “Una noche sucede” (p.78), y el uso de parataxis que dan a la novela una apariencia de sencillez (“Voy en busca de los clientes, soy joven, sé contar historias y mentir, les hablo cuando cojo, les cuento historias pornográficas” [p.81]). Una clave se encuentra en el comentario que Sosa Villada elabora acerca de su propia forma de escribir en un ensayo posterior, donde reivindica una escritura oral: “Aspiro a escribir como hablo o hablar como escribo. [...] No diferenciar el tono, ni el uso de ningún recurso en esta práctica” (*El viaje inútil: Trans/escritura*, 2018, p.47). Tal búsqueda formal puede verse metafórica en la imagen de la costura practicada por la narradora de *Las malas*: burda, pero garantía de independencia. La describe en los siguientes términos:

Entonces decidí no depender de nadie. Aprendí a coser. Con cualquier retazo que se me cruzara en el camino, [...] todo me servía. La ropa que hacía era rudimentaria y estaba torpemente cosida, pero ya no tenía que pedirle prestada (*Las malas*, p.70).

15. No obstante esta aparente sencillez, la novela incluye referencias cultas que fueron subrayadas por distintos lectorxs. Una de ellas es la obra de teatro *Yerma*, a la que Sosa Villada alude en dos ocasiones: cuando enuncia que “para la Tía Encarna, todas las travestis éramos Yerma” (p.56), y luego al profundizar esa afirmación: “[somos] tan yermas, agrias, secas, malas, ruines, solas, ladinas, brujas, infértiles cuerpos de tierra” (p.94). Más

detalladamente, la forma en que se entrelaza el motivo de la lactancia con el tema de la esterilidad hizo que unxs leyera(n) la novela en diálogo con la obra de García Lorca. Como para contradecir el grito lanzado por la protagonista lorquiana (“Ojalá fuera yo una mujer”, *Yerma*, 2006, p.10), la tía Encarna logra dar el pecho a la criatura que rescata en una escena de lactancia que fue subrayada como una de las más llamativas de la obra (*Las malas*, p.25-27). La lucha contra el cuerpo es otro punto común, recordando la exclamación de la obra de teatro: “Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, imaldito sea el cuerpo!, no nos responda” (p.25); de hecho, la práctica teatral de Sosa Villada sugiere que este diálogo no es nada fortuito, como lo refuerza una cita literal de Doña Rosita la soltera incluida en *Las Malas* (p.136).

16. Amén de *Yerma*, se hizo hincapié en otros diálogos intertextuales, por ejemplo con la caracterización esperpéntica de los personajes que a una de lxs presentes llevó a mencionar a Valle-Inclán. Lo ilustra por ejemplo la descripción del cuerpo estragado de la tía Encarna: “las zonas inyectadas se le habían llenado de unos moretones desagradables y el líquido se había desplazado en cualquier dirección, dejándola llena de bultos y pozos” (p.30). Otra referencia posible: la de la novela *Tengo miedo torero* del chileno Pedro Lemebel. En efecto, se pueden destacar resonancias entre la Camila de *Las malas* y el personaje de la Loca del Frente, como las formas inaugurales de violencia que son el odio paterno (*Tengo miedo torero*, p.17) y el primer abuso sexual (p.56), el recuerdo de la “errancia prostibular” (*Las malas*, p.16) unido con formas enajenantes de amor (con personajes que “goza[n] su rasguño sexual como unica forma de afecto” [Lemebel, p.56]) y por fin, la comunidad protectora de las “amigas locas” (p.73).

17. A estos referentes intertextuales recientes se añaden guiños a la mitología como lo mencionaron unxs lectorxs, con el infanticidio final que recuerda a Medea o la lactancia milagrosa explícitamente comparada con la loba mitica de la fundación de Roma (“Un gesto nada más. El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo, y así el niño queda unido a esa mujer, como Rómulo y Remo a Luperca” [*Las malas*, p.27]). El motivo inicial de la catábasis hacia el Parque Sarmiento fue leído en relación con la figura de Perséfone pero también con el intertexto dantesco, y en la escena inaugural las prostitutas deambulan delante de la misma estatua de Dante (p.17). Es más: todo el incipit de *Las malas* se puede leer como una puerta que se abre sobre el infierno, y el lector es invitado a bajar hacia las tinieblas (“Las tra-

vestis trepan cada noche desde ese infierno [del Parque] del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo” [p. 17]). Respecto a ese imaginario infernal es interesante analizar el modo en que Sosa Villada elabora y distorsiona su propia simbología: al final de la novela, las autoridades municipales cambian el alumbramiento del parque para erradicar la prostitución, lo que la narradora presenta entonces como una “[expulsión] del paraíso” (p.191).

18. En último lugar, lectorxs de Tinta leyeron la novela en relación con otros textos contemporáneos que tratan de la transidentidad y el travestismo (*Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febre), la homosexualidad y sus tabúes (*El verbo jota*, Claudia Hernández; *Ganas de hablar*, de Eduardo Mendicutti) y la prostitución homosexual (Carlos Sanrune, *El gladiador de Chueca*, una obra con la que la de Sosa Villada comparte crudeza y humor).
19. A pesar de estos ecos intertextuales, para varixs lectroxs, el interés de *Las malas* no estriba en su testimonio acerca de la transidentidad, sino en su modo de transfigurar dicho testimonio con formas de lirismo y poetización que constituyen uno de los mayores logros de *Las malas*, según lxs presentes. Cabe destacar que la posibilidad misma de la poesía es algo negado a las prostitutas travestis: cuando una sugiere que el niño hallado podría llamarse El Brillo de los Ojos, “otra la hace callar por poética” (p.24). En contra del silenciamiento, la narración hila imágenes cuya riqueza fue subrayada y se vale de recursos propios del realismo maravilloso. Los ejemplos más llamativos son los ciento setenta y ocho años de la Tia Encarna (p.19), las figuras de los Hombres sin Cabeza, veteranos de una guerra en África que enloquecen a las mujeres “porque su ternura, su sensualidad y su disposición al juego eran legendarias” (p.38), y dos personajes que encarnan el tema subyacente de la metamorfosis: María la Muda que se convierte en pájaro (“me mostró todo su costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza”, [p.52]), y Natalí que se encierra cada mes durante su transformación en lobizona (p.44).
20. Dichas escenas y personajes dan lugar a descripciones de un lirismo estremecedor, a imagen de las palabras que la Tia Encarna le dirige al Brillo:

Y te tomé en mis brazos y te amamanté con ese río aceitoso que me brotaba del pecho, y el mar llegó hasta la ciudad y trajo consigo peces nunca vistos que cantaban para tu sueño canciones saladas como lágrimas, y la luna bajó muy cerca y yo agradecí al viento porque lo sentía en tu rostro, y agradecí a la arena porque era el patio de nuestra casa (p.55).

21. La expresividad poética de varios fragmentos da pie a una transfiguración de la sordidez del ambiente que se convierte en una proyección de índole casi animista (“[La criatura] llora con desesperación, el Parque parece llorar con él”, [p.20]). Las imágenes maravillosas a su vez subliman la “magia” inicial del Parque, presentado como “un vientre de gozo, un recipiente de sexo sin vergüenza” (p.20), y el recurso a la hipérbole ofrece escenas dignas de un cuento de hadas, como cuando las travestis lloran tanto que llenan una pileta con sus lágrimas (p.50).
22. En una segunda lectura de *Las malas* se puede atisbar la dimensión compensatoria del lenguaje poético, unido con la voluntad paradójica de restituir el idioma de la “manada”, o sea, el sociolecto travesti al que Sosa Villada remite como “un lenguaje muy nuestro” (p.19); más ampliamente, la novela es un tejido de lenguajes que incluye lo indescifrable, como por ejemplo la lengua en la que se comunican Natalí y María la Muda (un “lenguaje incomprensible, suntuoso, amargo, lleno de expresividad, a escondidas del mundo” [p.166]). Se trata por tanto de elaborar un estilo escrito que refleje la siguiente paradoja: a las travestis no las nombra nadie, solo se las insulta; sin embargo, su vida tiene que ser escrita. El contacto con la gente exterior a la comunidad es vivido como un insulto permanente: “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos” (p.83), cuando a la vez ciertos episodios vividos tienen que convertirse en leyenda, como el día en la Isla de los Patos acerca del cual la narradora concluye: “Estamos ahí para ser escritas. Para ser eternas” (p.123). Por tanto, la novela se puede leer como el relato de una apropiación lingüística que se vuelve salvadora: “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” (p.181).
23. En dicha apropiación estilística destacan brotes de humor inesperados que instauran una tercera tonalidad. Se mencionó el doble sentido que implica la designación de las travestis como “hijas putativas de Encarna (p.40) y la resemantización del insulto aludiendo al mismo personaje, “nuestra madre, nuestra madre a quien no supimos salvar” (p.226). El

humor en la novela pasa también por la irreverencia con que se relee el texto bíblico (“nosotras nunca queríamos perdernos a los [clientes] solitarios. Con ellos siempre iba todo bien, como si existiera la buena suerte, como si aquellas palabras que decía Jesús se estuvieran por hacer realidad en ese momento y, por una vez, los últimos serían los primeros” [p.157]) y a veces una toma de distancia con la violencia más encarnizada. De este modo la narradora se da cuenta de que unos “clientes” la violaron mientras dormía y le sacaron fotos; comenta: “De pronto me veo a mí misma en la pantalla, con una botella de cerveza saliéndome del culo y la cara de uno de ellos apoyada en mi nalga. Lindo retrato para enviar como tarjeta de Navidad” (p.189).

24. Del entramado entre estilos llano, poético y humorístico emergió un último cuestionamiento entre lxs Tinterxs: el modo en que se relaciona *Las malas* con la discusión acerca de la escritura femenina. Para una de lxs presentes, la violencia y la sordidez de lo narrado, la inmensa tristeza que se desprendía de la novela ocultaron ese tema. Dicho eso, la autora parece preocuparse por la “feminidad” de su voz, desde el epígrafe de Gabriela Mistral que dialoga con el canon femenino; de hecho, la chilena reaparece en la diégesis puesto que son sus poemas los que la Tía Encarna sabía de memoria en su juventud. La narración a su vez propone una variación sobre el epígrafe puesto que el verso “Todas íbamos a ser reinas” de la chilena se convierte en la novela en “Todas queríamos ser madres” (p.67). La voz femenina queda tematizada de forma literal con el motivo sonoro de la voz de Camila, tan femenina que las travestis le tienen envidia (p.138). Más ampliamente, la novela en su conjunto es una forma de reparación ante la negación del discurso mediático (“Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen «los travestis», «el travesti», todo es parte de la condena” [p.222]). Por lo contrario, la escritura es el primer espacio que permite el travestismo: cuando Sosa Villada menciona la primera historia que escribió, recuerda que su alter ego se llamaba Soledad y así lo desglosa: “Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura” (*El viaje inútil: Trans/escritura*, 2018, p.35).

25. Un punto en el que todxs lxs lectorxs coincidieron fue en el impacto emocional que la lectura había tenido en ellxs. Una profunda tristeza por una infancia sin amor, cristalizada en la escena en que la madre, que sufre el aislamiento de la casa en el monte a la que se han mudado para dejar el

garaje de la abuela, no aparta su mirada de la revista para ver el dibujo que su hija le muestra (p.62-63). Indignación al ver el desamparo de la infancia continuarse en la adultez, cuando las mujeres trans se ven obligadas a prostituirse para poder vivir como mujeres, expuestas a toda clase de riesgos: enfermedades, abuso, maltrato. Sobre este último punto en particular, hubo opiniones divergentes sino opuestas. Para algunxs, su dosificación y tratamiento resultaron excesivos: demasiada violencia, narrada de modo demasiado explícito, detallado, como en la escena ya evocada de la violación con una botella de cerveza o en la de la humillación “aceptada” de las pilas (p.133). Otrxs, en cambio, sintiendo ellos ira, bronca, enojo, se preguntaron cómo lograba la narradora no ser todo lo violenta que podría esperarse teniendo en cuenta la violencia constante de la que era objeto. En contrapartida, no faltó quien pusiera de relieve ciertos respiros de alegría, destellos de esperanza, que junto con el humor ya evocado colocarían el texto fuera, e incluso lejos, de una postura miserabilista: la familia que se encuentra en la “manada”, que guía, acompaña, protege; los buenos momentos que se recuerdan, como la Navidad festejada en la casa de la madre de una de las chicas del Parque con regalos y brindis; el bautismo de El Brillo o la ronda funeral.

26. Esta movilización generalizada de los afectos fue de par, en ciertos casos, con una celebración de la sinceridad de lo que fue leído como un testimonio; honestidad, visceralidad que explicaría las emociones sentidas como efecto de un lugar de enunciación validado por una experiencia, unos hechos, una realidad. La contracara de la asunción de este pacto fue la decepción con que fueron recibidas, siempre por una parte de lxs lectorxs, las ya mencionadas escenas en que un elemento maravilloso o mágico irrumpe: cuestionados por superfluos, suerte de parche decorativo, imaginativo o incluso leídos como refuerzos del estereotipo negativo de las mujeres trans como personas mentalmente desequilibradas. En desacuerdo con todo lo anterior, otrxs los reivindicaron por su efecto de extrañamiento, que llevaría a cuestionar la identidad social del monstruo, y por la libertad, la incertidumbre que abrirían en el relato poniendo en escena otras metamorfosis, involuntarias, misteriosas, poéticas.

Pero no había paz para Natalí, antecesora de todas las travestis en la mutación de personalidad... [...] Era tan buena Natalí que se nos hacía imposible asociar a aquella bestia que mostraba los dientes y rugía desde la oscuridad del cuarto con la mujercita de rasgos mulatos que era la preferida de la pensión el resto del mes (p.104).

En la pizarra mágica que usaba para comunicarse con nosotras, escribió: KIEN ME VA A QUERER ASI. Qué podía responderle. El hombre que no quisiera a una mujer que prometía ser pájaro era un hombre estúpido y olvidable (p.86).

27. Las diferentes posiciones evocadas sobre este punto invitan a una reflexión en torno a la cuestión de la empatía en la literatura, los medios para generarla y sus posibles efectos para una toma de consciencia o de posición sobre cuestiones políticas. En este caso, sobre si es la puesta a distancia, la desrealización o, por el contrario, el refuerzo de la ilusión referencial aquello que (mejor) lo logra.
28. Una división de aguas similar se produjo en la recepción de los elementos religiosos, que el personaje de la Machi condensa (p.88, 123-125, 161, 196-198). Por un lado, la fe como una especie de cuota de inexplicable en la que es necesario creer para abrir en una realidad tan adversa una ventana de posibilidad, afirmar la utopía de la felicidad que la Tía Encarna cauciona. Y la fusión de distintos elementos como parte de la libertad de creación, una de las pocas, que tienen los personajes. Por otro, el sincretismo como una amalgama errónea que da cuenta de un desconocimiento: una travesti paraguaya, que habla en quechua en lugar de guaraní, nombrada con un término propio del pueblo mapuche cuando usa magia negra aprendida en Brasil y reza a la Virgen.
29. La pregunta por la representatividad o por la presencia de elementos nacionales, recurrente en el grupo, también surgió en esta ocasión. Se celebró la reelaboración de leyendas argentinas como la de la Difunta Correa, el Gauchito Gil o la del séptimo hijo varón, lobizón y ahijado del presidente de turno, que hace lugar a las travestis en la historia popular. “La Tía Encarna, que es devota de la Difunta Correa, dice que el niño es en realidad hijo de la Difunta. Que la gente no se preocupa por esa parte de la historia porque al niño lo criaron un grupo de travestis que trabajan en el Parque Sarmiento.” (p.111). Se interrogó asimismo la voluntad de inscribir la historia en una geografía muy precisa: el caserón sobre la calle Mendoza, el Banco Provincia de Pucará, el Hospital Rawson, el boliche gay Hangar 18, la Isla de los Patos en Alberdi, los cybers sobre Deán Funes, la heladería frente a Plaza España, un departamento en la calle Crisol, la calle 27 de Abril, el Paseo Sobremonste, etc. Referencias que permiten reconstruir los itinerarios de la manada y de Camila por la ciudad de Córdoba y visibilizar en el espacio

público, uno concreto, reconocible o reconstruible para cualquier lector, a quienes la sociedad reduce a la oscuridad:

No salimos de día. Los rayos del sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevarán ante esas revelaciones, nos corren con sus insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas (p.117).

30. En el final, la invasión por la policía y los bomberos de la pensión de la Tía Encarna, único refugio para la comunidad y suerte de microcosmos, con su verde, sus niveles y zonas, deja a la manada nuevamente en el desamparo, arrojada al Parque, donde todas bailan “Anónimas, transparentes”, “como si nunca hubiéramos estado ahí” (p.220).
31. Por último, el grupo se interrogó sobre el proyecto literario de la autora, la finalidad política, si la hay, de la obra. Se trataba de una cuestión hacia la que lxs lectorxs estaban de algún modo orientadxs desde el prólogo, en el que el editor, Juan Forn, apunta a la importancia política de una obra como *Las malas*, al tiempo que establece a priori y con total naturalidad la identidad entre la Camila escritora y la Camila personaje. Como lector, unx entra entonces en el texto de Sosa Villada con un horizonte de expectativas particularmente orientado hacia la relación de la novela con la realidad, siendo esta el reflejo que la novela propone de la realidad así como su capacidad de incidir en dicha realidad.
32. Hay, por cierto, una dimensión de visibilización, de mostración, en *Las malas*. Entramos a un universo travesti que nos está vedado, y lo hacemos a través de una mirada experimentada y legitimada. La novela hace llegar al gran público una experiencia de la realidad que le es, en la mayoría de los casos, eminentemente ajena y, en ese sentido, devela algo del funcionamiento de la sociedad que ese mismo público habita –de allí, entonces, su potencial político. Se puede hablar, incluso, de un testimonio que funciona como archivo de memoria –de allí las críticas, también, a las tendencias hacia lo maravilloso en distintos momentos de la narración, que impide creer en la identidad entre lo sucedido y lo narrado que caracterizaría al testimonio, y rompen en buena medida con las expectativas generadas por el prólogo. La novela aparece en ese sentido como un recuento de lo que fue ser travesti en la Argentina de finales de la década de 1990 y principios de los 2000. La escritura aparece entonces como una marca, una huella, que salva a quienes la pueblan de caer en el olvido al que se verían condenadas

las existencias travesti-trans, que recuerda que estuvieron ahí, a contrapelo de la amarga constatación de la narradora que cierra la novela. Pero *Las malas* es precisamente eso, ante todo: una novela.

33. Y como novela, *Las malas* busca mostrar pero no se propone tal vez tanto transgredir. La escritura de Sosa Villada no construye aquí una reivindicación de lo queer, de lo alternativo, de lo “trans-” como prefijo cargado de empoderamiento. Los personajes de *Las malas*, como la novela misma, buscan ajustarse, en la medida de lo posible, a una realidad que los rechaza. Las travestis de la obra desean ser madres, novias, esposas, vivir una feminidad tan canónica como les sea posible. Del mismo modo, las referencias literarias y cinematográficas de la autora citadas más arriba remiten a los clásicos de la cultura occidental –recordemos en particular los ecos a la *Divina Comedia* y al mito de Perséfone del comienzo y aquel otro al mito de Medea del final, que enmarcan el texto. Si la escritura de Sosa Villada es una escritura travesti, no hay por tanto un travestimiento de la escritura. Al contrario: hay un esfuerzo por amoldarse, por insertarse en ese universo literario tradicional, no tanto por conformismo a la norma como por voluntad de reivindicar un lugar no ya en los márgenes extravagantes de las altas esferas literarias, sino en el centro del canon. Y es allí adonde la lleva, finalmente, y a modo de revancha postrera, *Las malas*: a los premios, las reediciones, las múltiples traducciones. A combatir -y ganar- en las grandes arenas literarias.

## **Bibliografía**

---

SOSA VILLADA Camila, *Las malas*, Buenos Aires, Tusquets, 2019.

GARCÍA LORCA Federico, *Yerma* [1934], Biblioteca Virtual Universal, 2006.

GUERRERO Maite y MIRANDA Karen Ailén, “Del discurso de odio a la reivindicación legal y social del término e identidad “travesti”, in *Derechos En Acción*, 7(7), 2018, p.146-161. <https://doi.org/10.24215/25251678e148>

HERNÁNDEZ Claudia, *El verbo J*, Bogotá, Laguna, 2018.

LEMEBEL Pedro, *Tengo miedo torero*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

J. DE ÍPOLA, S. MARTY, C. REYNA, «*Las malas* (2019), Camila Sosa Villada »

MENDICUTTI Eduardo, *Ganas de hablar*, Barcelona, Tusquets, 2008.

SANRUNE CARLOS, *El gladiador de Chueca*, Barcelona, Laertes, 1992.

SANTOS-FEBRE Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona, Mondadori, 2000.

SOSA VILLADA Camila, *El viaje inútil: Trans/escritura*, DocumentA/Escénicas, Buenos Aires, 2018.