

“LAS ZORRAS, LAS LOBAS, LAS PÁJARAS, LAS BRUJAS”
(SUR)REALISMO TRAVESTI EN LAS MALAS DE CAMILA SOSA VILLADA

“THE VIXENS, THE SHE-WOLVES, THE BIRDS, THE WITCHES”:
TRAVESTI (SUR)REALISM IN CAMILA SOSA VILLADA’S *BAD GIRLS*

MAJO DELGADILLO*
delgadmj@jmu.edu

En *Las Malas* (2019), Camila Sosa Villada presenta lo fantástico feminista a través del retrato de la alegría dentro de cuerpos imposibles: la identidad politicizada travesti. Al reivindicar y reclamarla como un cuerpo fantástico, Sosa Villada realiza un experimento narrativo subversivo que transgrede la percepción de lo deseable. Así, la autora propone una nueva forma de existir como cuerpos más allá del binario biológico y patriarcal, juega con los mitos, el folclore y las tradiciones orales de las clases marginadas, enmarcando la experiencia en el contexto de las provincias argentinas de finales del siglo XX y principios del XXI. La novela expande lo que Gloria Alpini ha llamado la “poética de la perversión”: su representación de cuerpos imposibles centraliza una (sur)realidad única que, aunque violenta, sigue permitiendo el amor, la esperanza y el deseo.

Keywords: Fantástico; fantástico feminista; travesti; cuir; Argentina.

In *Las Malas* (2019), Camila Sosa Villada presents the feminist fantastic through the portrayal of joy within impossible bodies: the politicized travesti identity. By claiming and reclaiming it as a fantastic body, Sosa Villada performs a subversive narrative experiment that transgresses the perception of the desirable. Thus, the author proposes a new way of existing as bodies beyond the biological and patriarchal binary, plays with the myths, folklore and oral traditions of the marginalized classes, framing the experience in the context of the Argentine provinces of the late twentieth and early twenty-first centuries. The novel expands what Gloria Alpini has called the “poetics of perversion”: its representation of impossible bodies centralizes a unique (sur)reality that, though violent, still allows for love, hope and desire.

Keywords: Fantastic; feminist fantastic; travesti; queer; Argentina.

Reception date: 14-1-2025

Acceptance date: 21-4-2025

DOI: 10.21814/2i.6195

* Assistant Professor of English and Creative Writing, English Department, College of Arts and Letters, James Madison University, Virginia, United States. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1001-2660>

Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta
— Camila Sosa Villada

Introducción

Las malas, publicado en 2019, es un *coming-of-age* cuir en el que la protagonista, Camila, descubre su identidad no-normativa a través de las pruebas, tribulaciones y comunidad formada por una autodenominada manada de travestis. Así, somos testigos de varias instancias de pérdida de la inocencia, un antes y un después en la autopercepción de Camila, influenciada por su relación con otros cuerpos no normalizados. El uso de la palabra travesti en la novela, y en este trabajo, es una elección política que nombra una experiencia compleja, integral e interseccional de ciertas personas cuir en Latinoamérica y que, reconozco, puede resultar difícil en el Norte Global.¹ Las pensadoras travestis en Latinoamérica cuestionan el límite impuesto por los conceptos de “trans” y de “cuir”, y la propia Sosa Villada, en el prólogo a la traducción al inglés de *Las malas*, debate el lugar de la novela dentro de la literatura trans,² situándola más bien dentro de un marco decolonial, geopolítico y territorializado. En este artículo, utilizaré la palabra travesti para honrar la elección de Sosa Villada y el argumento de que lo trans no nombra plenamente la experiencia social, histórica, encarnada y política de ser travesti a principios del siglo XXI en la provincia argentina.

El uso de la palabra travesti para designar la identidad de los personajes del libro es también una elección literaria que desafía la noción de lo real, la hetero-normalidad y los binarios cis-género. Al seguir la propuesta de David Roas de que la ambigüedad fantástica feminista “es una característica muy atractiva para explorar la marginalidad y la no centralidad sociopolítica” (Roas, 2020, p.8), y considerando que la identidad travesti “irrumpe en esta lógica binaria de las sociedades occidentales que es hegemónica y que opriime a quienes se resisten a ser subsumidas y subsumidos en las categorías ‘varón’ y ‘mujer’ (Berkins, 2006), quiero proponer que el cuerpo travesti es, en sí mismo, un cuerpo de lo fantástico.³ Si lo fantástico es el momento de duda cuando un suceso irrumpe las reglas naturales de la realidad, y esa duda genera un “conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (Roas, 2011, p.14), y el cuerpo travesti “es el rechazo a ser trans, el rechazo a ser mujer, el rechazo a ser inteligible”⁴ (Machuca Rose, 2019, p. 243), entonces el cuerpo travesti transgrede lo real⁵. En este sentido, la existencia del cuerpo travesti se

¹ Aunque teóricos cuir canónicos, como Judith Butler, reconocen el término «travesti». En una entrevista concedida en la página de Youtube de Owen Jones, Butler afirma “En América Latina hay un grupo de travestis que incluye *drag queens* y diferentes personas trans diríamos, pero no quieren ser trans, dicen que trans es un término que viene de los centros urbanos del Norte y quieren quedarse con su propio idioma, no quieren tener que traducirse a ese idioma.”. <https://www.youtube.com/watch?v=tXJb2eLNZE&t=1262s>

² “Y así, no uso el término mujeres trans, no uso vocabulario quirúrgico, frío como un bisturí, porque la terminología no refleja nuestra experiencia como travestis en estas regiones, desde los tiempos indígenas hasta este sinsentido de civilización. Reclamo las lapidaciones y los escupitajos, reclamo el desprecio.” Sosa Villada en la traducción de Kit Maude al inglés de *Las Malas*, p. xi.

³ Quiero dar las gracias a mi alumna Gillian Guy, que fue la primera en formular la identidad travesti como una identidad de lo fantástico en su imposibilidad y confrontación. Sin su claridad, este artículo sería imposible.

⁴ Todas las citas del inglés han sido traducidas por la autora.

⁵ Lo real, sin embargo, también tiene género y clase. Quiero destacar la propuesta de Berkins, que incluso en su descripción y definición de la identidad travesti en Argentina, concede que “De modo que cuando

acerca a la definición de monstruo propuesta por Jeffrey Jerome Cohen. Como el monstruo, el cuerpo travesti es un híbrido que “se resiste a los intentos de incluirlo en cualquier estructuración sistemática” (Cohen, 1996, p. 6). Propongo así que las travestis en la narrativa de Sosa Villada realizan la labor de lo fantástico feminista y travesti/cuir⁶ ya que:

1. son ininteligibles dentro del binario de género,
2. renuncian a la hegemonía del cuerpo biológico y sus limitaciones, y;
3. presentan sus cuerpos imposibles como material encarnado y narrativo que suspende y transgrede el pacto con lo real.

Este artículo explora lo cuir y lo travesti, lo monstruoso y lo fantástico como eje central en la lectura de varios cuerpos dentro de *Las malas*. Propone también que la presencia de estos cuerpos fantásticos mezcla saberes, historias y figuras originarias e indígenas con cultura pop y el contexto sociopolítico sudamericano. Poniendo al cuerpo travesti como la frontera de lo real, este artículo explora a personajes específicos de *Las malas*, mostrando al cuerpo travesti para exaltar la conexión extratextual que resalta varios aspectos de la extrañeza de nuestro mundo.

1. La Zorra

Camila Sosa Villada existe dos veces: en el universo real y en el de la ficción. En ambos, adolescente y alienada, se encuentra una noche en el Parque Sarmiento, un lugar que, de noche, “se torna salvaje.” (Sosa Villada, 2019, p. 17). Las dos Camilas buscan, ahí, a su familia, a su clan. Y la encuentran. Un espacio propio entre una manada de travestis: las reinas del Parque Sarmiento. Sosa Villada, a través de ese lugar propio, se transforma. (Re)encarna en quien será la Camila ficcional. Un cuerpo imposible contra el binario de género: una escritora que se escribe trabajadora sexual que también es una escritora que es también una actriz travesti.

Así, una Camila Sosa Villada ficcionalizada narra en primera persona el descubrimiento de su sexualidad y su identidad de género como travesti. Esta Camila muestra encuentros y desencuentros con otras travestis y otras experiencias en la práctica y comunidad dentro del trabajo sexual en el Parque Sarmiento en Córdoba, Argentina. En este universo de auto-ficción Camila es todavía, y para siempre, joven. Su manada de travestis sigue en el Parque Sarmiento, lideradas por La Tía Encarna, una expatriada española de 178 años. Al narrar el yo auto-ficcional, Sosa Villada labra espacio para las historias que componen una carne social travesti/monstruosa/de animal viviente (Hardt y Negri, 2005), en clave de lo que Gloria Alpini ha ideado como una lógica *otra* (Alpini, 2009). Al narrar su universo travesti, Sosa Villada alberga en su trabajo a cuerpos monstruosos que, como ha afirmado Torrano representan “lo indecible y lo prohibido, que simboliza los miedos y represiones de la sociedad, que representa los deseos y goces más ocultos” (Torrano, 2013, p.2). A través de ello, nos deja entrever la alegría y la tristeza, la felicidad, el humor y la violencia que impregnan las múltiples experiencias de

pensamos en el travestismo latinoamericano pensamos en un fenómeno complejo y dinámico y nos referimos a sujetas atravesadas por relaciones de privilegio y opresión propias de cada sociedad y de cada momento histórico particular.”

⁶ La idea de un posible cuir fantástico proviene de mi estudiante Amber Sykhamountry, que se inspiró en la propuesta de David Roas de lo fantástico feminista. Para el estudio de *Las malas*, el centro del cuir fantástico viene de la propuesta de Amber que, para ser considerado como tal, “the text must address the status of queer people or a queer community in society through a mythical or symbolic approach”.

una manada en constante transformación y devenir. Su grupo de hermanas travestis: las zorras, las lobas, las pájaras, las brujas.

Sin embargo, los usos de lo fantástico feminista y travesti/cuir en Sosa Villada se expanden más allá del acto narrativo de la experiencia travesti, dado que la narración de la experiencia travesti también está geolocalizada y situada en el tiempo— la provincia de Córdoba en Argentina, durante finales de los 90 y principios de los 2000—. Sosa Villada sitúa a sus personajes en un enramado que vincula a las travestis del Parque Sarmiento con la historia, el folclore, el humor y la creencia popular.

2. La Loba

Como primer ejemplo de este enramado que conecta lo fantástico del cuerpo travesti con la historia y el territorio, quiero proponer el personaje de Natalí. Natalí es la lobizona de la novela que, cada mes, se encierra en una habitación de la casa de La Tía Encarna para llevar a cabo una transformación. Encarna, a quien describiré más adelante, es un personaje central de la novela. Donde el cuerpo travesti está precarizado, Encarna “quería emanciparnos del chongo, quería que nos liberásemos, que no nos comiéramos el cuento del amor romántico, que nos ocupáramos de otros negocios, nosotras las emancipadas del capitalismo, de la familia, y de la seguridad social” (Sosa Villada, 2019, p. 28). Esta casa, entonces, se convierte en el epicentro de la vida de la manada, y en el espacio familiar en el que los personajes experimentan sus transformaciones y comunidad.

Natalí, descrita como “la séptima hija varón en su familia” que “en las noches de luna llena se convertía en lobizona” (Sosa Villada, 2019, p.103), re-imagina la leyenda de “El lobisón”, similar al hombre lobo europeo, pero con una genealogía mixta de ascendencia guaraní.⁷ La maldición de convertirse en este lobisón recae sobre el séptimo hijo de una familia y, para contrarrestarla, la familia debe bautizar a este séptimo hijo en siete iglesias y hacer del niño el ahijado del presidente.⁸

El espacio de Natalí como lobizona, sin embargo, es diferente. Su existencia es imposible y desafiante. No es un séptimo hijo, sino una séptima hija varón, una travesti – renunciando al binario de varón y mujer– y, así, su maldición la transforma en loba travesti, en la primera lobizona. Natalí es la única travesti de la manada que se rige por un calendario lunar, y cuya experiencia vital está ligada a la noche de manera negativa. En alegoría de la menstruación, el cuerpo de Natalí se transforma con violencia para atentar contra la vida. Al nombrarla lobizona, Sosa Villada transgrede el género del hombre lobo transformando la maldición, usualmente masculina, en una maldición travesti. Alexandra Rodríguez Sabogal plantea que Natalí “transita de lo masculino a lo travesti y de la bondad a la ferocidad. Su personaje es una metáfora de la Furia travesti: la ira justiciera que impulsa el activismo político de su comunidad. Por eso, Natalí se convierte en una cruzada contra la injusticia”. (Rodríguez Sabogal, 2023, p. 617). En el cuerpo fantástico e imposible de Natalí, la maldición no la alienta a atacar a otros, al contrario, Natalí se esconde de su propia violencia y busca refugio en la manada y la maternidad imposible de Encarna:

⁷ El pueblo guaraní es uno de los grupos aborígenes más longevos de Sudamérica, concretamente de amplias zonas de Paraguay, Argentina, Brasil y Bolivia. En la mitología guaraní, el lobisón es el séptimo hijo de Tau, un espíritu maligno, y Kerana, una mujer mortal.

⁸ Parece ser que esta parte de la creencia la llevaron los inmigrantes rusos a Argentina a principios del siglo XX.

Cada mes, Natalí se encerraba en un cuarto al fondo de la casa, vigilada por La Tía Encarna, con el niño en un brazo y la escopeta en el otro, la puerta asegurada con una cadena gruesa y un candado enorme. (...) Natalí lloraba lágrimas azules cada vez que escuchaba la canción de Julio Iglesias que llevaba su nombre y decía que era capaz de cometer crímenes espantosos cada noche de luna llena si no se encerraba en aquel cuarto. Por eso se había mudado a lo de La Tía Encarna y por eso le pedía por favor cada mes que se encargara de encadenarla, doparla o desmayarla de un golpe en la frente si ella se ponía brava, porque bestializarse tiene consecuencias irreversibles para el cuerpo. (Sosa Villada, 2019, p. 103)

Natalí como lobizona nos permite reconocer el contexto político y temporal de *Las Malas*, que a su vez refleja el espacio extratextual del lector. Si el monstruo siempre existe para ser leído, como arguye Cohen, y es una representación acuerpada de la cultura y el contexto, Natalí nos revela un espacio político, territorial y temporal que, a través de su monstruosidad, nos localiza. Partimos de la realidad: Natalí cumple con ser ahijada del presidente. Demarcando territorio y temporalidad, Natalí es ahijada de Raúl Alfonsín, el primer presidente argentino post-dictadura, quien se muestra aquí como un bastión de lo real.

Al generar esta relación de parentesco social, Sosa Villada presenta un guiño a tanto a una transformación folclórica y fantástica como a una histórica: la de un país hacia la democracia. Y lo hace a través del cuerpo travesti, cuya búsqueda y existencia aspira a "desestabilizar el proyecto de Estado-nación colonial, su historia, sus ideales, sus métodos y sus relatos" (Machuca Rose, 2019, p. 243). En el universo de *Las malas*, este cuerpo desestabilizador es abrazado por una maquinaria del estado que aparentemente lucha por la democracia, pero existe bajo la condición de reivindicar los valores tradicionales y folclóricos de las leyendas populares.

Sosa Villada parte del folclor de Sudamérica al utilizar la leyenda del Lobizón para imaginar el cuerpo imposible de Natalí como un recipiente de lo fantástico. Al hacerlo, está practicando una visión decolonial, partiendo de una leyenda tradicional que surge de una cosmovisión indígena. Al mismo tiempo, ejercita una visión cuir de la leyenda popular, modernizando el cuerpo fantástico del lobizón al fundirlo con el cuerpo travesti. Así muestra lo que describe Alpini al hablar de las estrategias de lo neofantástico. Natalí, como lobizona, "proporciona estrategias de desfamiliarización para contrarrestar la mente del lector saturada de lugares comunes y normas que oxidan por completo la antigua función subversiva de los cuentos populares" (Alpini, 2009, p. 212). El cuiring de la leyenda y el giro fantástico de Natalí ponen de manifiesto el poder de nombrar: al convertirla en lobizona, Sosa Villada reescribe la leyenda, genera una nueva tradición cuir y decolonial, y usa el cuerpo travesti como vehículo para la transmisión de relatos, leyendas e historias compartidas.

3. La Madre

No hay historia ni manada sin La Tía Encarna: la líder del Parque Sarmiento. Encarna, con sus 178 años, desempeña un papel de madre sin reproducción. Como líder, cuidadora y responsable de la genealogía e historia de las travestis, Encarna lidera con una espiritualidad idiosincrática propia de una existencia decolonial y en resistencia,

En la casa de La Tía Encarna las alacenas estaban siempre llenas; si te faltaba algo, ella te lo daba: azúcar, aceite, yerba, lo que no podía faltar en ninguna casa. Y a todas nos decía que tampoco podía faltar en nuestra pieza una imagen de la Virgen del Valle, que era morena y rebelde y tan poderosa que torcía destinos. (Sosa Villada, 2019, p. 36)

Sosa Villada, una vez más recuperando un contexto sociopolítico y acuerpándolo a través de Encarna afirma que, para entender la historia del país, sólo hay que mirar ese cuerpo. El cuerpo travesti e imposible es quien revelará la historia ligada siempre a la violencia, tanto en contextos sociales y temporales como en procesos de regulación, adaptación y hackeo corporal fuera del espacio higiénico del estado:

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. (Sosa Villada, 2019, p. 28)

Es en el cuerpo donde, de nuevo, sucede la transgresión de lo real. Encarna ha vivido casi dos siglos en este espacio liminal de lo travesti: sin ser hombre, ni mujer, y sin parir hijos, es de cualquier manera la archivista e historiadora de su manada. La cuidadora a quien le interesa la supervivencia en tanto que le importa la genealogía: el pasado que sostiene la vida precaria de sus hijas travestis. Encarna se niega a procrear, pero se ha entregado al placer, a la resistencia ante la violencia y a la crianza. Su cuerpo es histórico, monstruoso y abyecto. En contra de los límites de binarios de género que conforman la normalidad, pero responsable de contener el registro de una historia fuera del margen. Su maternidad, por lo tanto, se resiste al cuidado marianista de la vida y se enfoca en resguardar el gozo, la sexualidad y la espiritualidad de sus travestis.

Esta maternidad se ejerce subvirtiendo el deseo de futurismo que Lee Edelman plantea en su crítica. Si, como escribe Edelman, “lo cuir nombra el bando que *no* «lucha por los niños», el bando fuera del consenso por el que toda política confirma el valor absoluto del futurismo reproductivo” (2004, p. 3), la maternidad de Encarna es una puramente cuir: Encarna no busca el futuro a través de la reproducción. Encarna es una madre desestabilizadora para la imagen de la maternidad heterosexual normativa, una amenaza dentro de una lógica en la que “el orden social existe para servir a este sujeto universalizado, a este Niño fantasmático” (Edelman, 2004, p. 11). Su maternidad existe mientras que rehúsa los límites del binario de género, mostrando un ejemplo de aquello que aparece “como una amenaza no sólo para la organización de un orden social dado, sino también, y de forma mucho más ominosa, para el orden social como tal, en la medida en que amenaza la lógica del futurismo de la que siempre depende el sentido” (ídem). Encarna, pues, es la madre travesti: una madre imposible, contenedora de historias y genealogías que rechazan el imperativo genético y reproductivo del futurismo. Una madre que resguarda, cuida, alimenta y protege a sus hijas travestis, y de quien surgirá el milagro de una (in)maculada concepción.

En el universo de la novela, el rol de madre de Encarna se amplía una noche cuando encuentra y adopta (sin intervención del estado) a un niño recién nacido que las travestis del Parque Sarmiento, sus hijas, nombran El Brillo de los Ojos. Brillo es un niño abandonado, “moreno, macizo, con los ojitos rasgados como un chino triste” (Sosa Villada, 2019, p. 31), que, en lugar de ser una extensión genealógica hacia el futuro es adoptado por las travestis, abriendo ahí otra escisión a la realidad: la posibilidad de una familia cuir⁹: una familia ajena a la “lucha por el futuro” de Edelman.

⁹ Para exploración futura, quiero proponer que la familia travesti fantástica que engloba a Encarna, Brillo y María es, de hecho, una familia sintohomosexual. Tomando el concepto de sintohomosexualidad de Edelman para darle la vuelta y demostrar cómo, al menos dentro del cuir fantástico, el niño puede existir sin preocupación por la futuridad y la reproducción.

Como madre de este niño que se resiste a ser portador de la futuridad, Encarna pasa a ocupar un rol, a través de una transfiguración, que hace eco en las figuras folclóricas de santos populares. De acuerdo con Susana Chertudi y Sara Newberry, las canonizaciones populares, prominente sistema de creencia en Argentina, son "aquellas que tienen como objeto de culto personas que han sido canonizadas por el pueblo, es decir, personas en cuyo proceso de canonización no ha intervenido la Iglesia Católica como institución" (Chertudi y Newberry, 1978, p. 9). Descubrimos que, sin explicación lógica o real, al maternar a Brillo Encarna se transforma en una doble de la santa popular Difunta Correa, de quien es devota.¹⁰ Encarna cree, de hecho, que Brillo es el hijo sobreviviente de la santa, "La Tía Encarna, que es devota de la Difunta Correa, dice que el niño es en realidad el 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 trabajaban en el Parque Sarmiento" (Sosa Villada, 2019, p. 111). Así, la maternidad subversiva de Encarna tiene una doble posibilidad fantástica: travesti y cuir –imposible y grotesca– y eco de la canonización popular que reescribe la creencia en un cuerpo travesti. Este rol recae en ella: es la travesti que ha cuidado la historia también la travesti de quien surgirá el milagro.

El Brillo de los Ojos es, en un acto de reescritura paródica de la creencia popular, alimentado por esta transfiguración. Encarna, con pechos llenos de aceite de avión, produce la leche materna para alimentarlo, "se abrió la blusa para liberar un pecho casi tan grande como el niño que reposaba en su brazo, y con la punta del pulgar y el índice se apretó un pezón, y un hilo de leche se deslizó como una lágrima entre sus dedos" (Sosa Villada, 2019, p. 134). Con ello, Encarna se confirma como la madre de las travestis y doble de la santa, y Sosa Villada reza y clama el doble rol de Encarna,

Oh, nodriza Encarna. Oh, Milagro de tus pechos. Oh, Difunta Correa de tetas de aceite de avión, santa patrona de todas nosotras, que logramos encontrarte en la búsqueda sin descanso de una madre, de procurarnos una madre para esas noches de remordimiento, una madre que nos enseñara a no sufrir. (Sosa Villada, 2019, p. 134)

El Brillo de los Ojos es también una entidad fantástica. Alimentado por la leche de su madre travesti/santa popular reencarnada, Brillo crece como un niño imposible y cuir. Su experiencia refleja lo que define Bell Hooks (2014): "cuir como no pertenencia (...) cuir como el yo que está en desacuerdo con todo lo que le rodea y tiene que inventar y crear y encontrar un lugar para hablar y prosperar y vivir". Brillo, aunque jamás se define como travesti, lleva una doble vida para no ser alienado. Dentro de la casa de Encarna, Brillo es amado por una manada de travestis, pero fuera de la casa, el niño se enfrenta a una serie de amenazas que reafirman su calidad de indeseado. Al ser hijo de travestis, al ser un niño cuir, su propia existencia está condicionada en contra del futuro y es, por tanto, un riesgo para la normalidad. En edad escolar, por ejemplo, Brillo es víctima de abusos debido a su condición de hijo imposible de una travesti,

Un día llegó a casa con los dedos hinchados y de color violáceo, no tenía fuerza ni para sostener el peso de la taza en las manos. Unos compañeros le habían apretado los dedos con una puerta hasta dejárselos así.

—¿Por qué? —preguntó La Tía Encarna.

—Porque soy hijo tuyo —contestó El Brillo. (Sosa Villada, 2019, pp. 215-215)

Su nombre, El Brillo de los Ojos, que parece dársele de casualidad o como respuesta a un juego, es simbólico. Nombra una experiencia que se escapa de la significación

¹⁰ La leyenda de Deolinda Correa o la Difunta Correa, que existe de manera extratextual a la novela, nos presenta a mujer argentina que muere en el desierto sanjuanino a la búsqueda de su marido, y cuyo cuerpo permite la supervivencia de su bebé, quien es encontrado mamando del pecho de la mujer muerta.

colonial. Su personaje, propongo, refleja un valor mapuche nombrado *Lihué*. El Lihué mapuche denota “‘vida’, ‘aliento’, ‘valor’, ‘espíritu’” (Febrés, 1765). De acuerdo con Erize (1960, p. 221): “es el espíritu que se manifiesta, según la creencia indígena, en el *brillo de los ojos*” (Moulian et al, 2020, p. 8; cursiva de la autora). De acuerdo con la cosmología mapuche, el lihué denota la capacidad de una visión más allá de lo humano, que se muestra de manera particular en la mirada de quien lo posee.

Propongo entonces que la experiencia de lo fantástico a través de Brillo como personaje refleja cómo el lihué “designa a las personas visionarias, intuitivas, con capacidad de prever el futuro” (ídem), ya que la capacidad de clarividencia de Brillo se menciona de manera velada durante la novela, y abiertamente en un encuentro con la Camila que narra *Las malas*.

En una escena que hace eco del énfasis anti-futuro de Edelman, es precisamente cuando el niño le habla del futuro que Camila cuenta, “el espeso temblor de su clarividencia me corrió como un escalofrío por la espalda. El cuarto exhalaba la angustia de quien puede ver el futuro y no sabe qué hacer con eso” (Sosa Villada, 2019, p. 202). La voz lihué, con origen en un lexema que puede significar comienzo, origen, embrión o génesis (Moulian et al, 2020, p. 9), muestra una relación que triangula el poder clarividente de Brillo con su origen y crianza travesti. Brillo es un embrión, el génesis contra-futuro: una entidad fantástica decolonial que elige a Encarna como madre, subvirtiendo los valores de normalidad en la familia nuclear. Si Brillo no hubiera sido rescatado por las travestis y amamantado por Encarna, si no hubiese sido nombrado “El Brillo de los Ojos”; su devenir como ente fantástico sería imposible. Es así que su personaje es un inicio: en su rol de lihué principia la maternidad travesti de Encarna y su transformación en la Difunta Correa y carga con el peso de conocer un futuro imposible.

Brillo, por tanto, se alinea con el cuerpo rechazado, imposible y, fantástico de las travestis, sobre todo Encarna, quien se convierte en madre, nodriza, hada madrina y santa. Esta familia travesti crea un vínculo, un nuevo parentesco fuera de lo posible, que une a las travestis con una nueva vida: no el futuro heterosexual que Edelman critica, sino uno enraizado en la ironía y la alegría en contra de él, confrontando la noción de lo real con las entidades fantásticas que generan una nueva clasificación: familia cuir/travesti que sólo puede existir en esta latitud y estos cuerpos.

4. La Pájara

Encarna ha “adoptado” previamente a otra travesti, María, encontrada de adolescente en un contenedor de basura, al borde de la desnutrición fatal. María, que es sordomuda, trabaja en el Parque Sarmiento y vive en la casa rosa, “del rosa más travesti del mundo” (Sosa Villada, 2019, p.25), un útero-hogar-nido que reivindica un linaje desafiante a la futuridad impuesta por la heteronormalidad. En *Las malas*, la manada existe porque tiene un espacio de respiro y amor en la casa rosa, donde las travestis pueden ser en sus cuerpos imposibles con alegría y con ternura. Es en este espacio donde la familia cuir explora su devenir decolonial, animal y travesti que está presente en todo el libro:¹¹ Brillo en lihué, Encarna en santa travesti, Natalí en lobizona. Es ahí, también, donde las travestis exponen sus corporalidades fantásticas: sus cuerpos liminales, imposibles y hackeados que se resisten a la clasificación.

El día en que las travestis presentan a Brillo a sus Diosas en una ceremonia bautismal, Camila encuentra a María en su habitación llorando. María le muestra a Camila, “todo su

¹¹ Tenemos constantes menciones a la manada, a ser perras, a olerse, al miedo, al amor, etc... En *Las malas*, el devenir animal puede leerse como un devenir travesti.

costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza" (Sosa Villada, 2019, p. 86). María, asustada por su futuro, siente también el peso familiar de faltar al bautismo. La familia cuij es también la familia de María La Muda, ya que ella cumple con un rol de hermana mayor. Conminada por Encarna a convertirse en niñera, María es la primera interlocutora de Brillo, hablándole en lengua de señas y normalizando su alteridad, "María le hablaba en su lenguaje de señas y El Brillo no podía más que mirarla con asombro y diversión" (Sosa Villada, 2019, p. 84). María se convierte en la travesti más amada por Brillo además de Encarna: su relación es filial y cómplice. Por ello, faltar a su bautizo y presentación frente a las diosas travestis es faltar a un compromiso familiar cuij.

El miedo de María denota el carácter fantástico de la transfiguración. Donde lo maravilloso "es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean" (Roas, 2011, p. 24), María La Muda reconoce las condiciones materiales y corporales que la limitan y atan la transfiguración al territorio de lo real. La transformación asusta a María e interrumpe su posibilidad de trabajo y sustento. María en plena transfiguración se pregunta, aterrada y lamentándose, quién podría querer a un ser como este: una travesti muda cubierta de plumas, "En la pizarra mágica que usaba para comunicarse con nosotras, escribió: KIEN ME BA QUERER ASI. Qué podía responderle. El hombre que no quisiera a una mujer que prometía ser pájaro era un hombre estúpido y olvidable. Ella borró en la pizarra y escribió: KOMO BOY ATRABAJAR" (Sosa Villada, 2019, p. 86).

Siguiendo a Rodríguez Sabogal, es posible leer a María como otra re-imaginación de leyenda. En el folclor argentino rural, la mujer pájaro es una mujer –transformada en pájaro Crespín– condenada a llorar eternamente la muerte de su marido, a quien desatiende por ir a bailar, dictando que "la vida es corta para bailar y larga para llorar". De acuerdo con Rodríguez Sabogal, Sosa Villada reescribe a la mujer pájaro de modo que "la transformación de María se convierte en una metáfora de la libertad. De este modo, el personaje puede escapar de la matriz de opresión que constricta su existencia terrenal" (Rodríguez Sabogal, 2023, p. 617). Sin embargo, es importante resaltar que la transformación de María, su devenir animal, destaca su condición de alteridad monstruosa. La existencia terrenal que menciona Rodríguez Sabogal está interseccionada por su cuerpo travesti, trabajador sexual y pobre.

Como todas las travestis, la experiencia de María está demarcada dentro de clase, temporalidad y territorio; y como la transformación de Natalí, la de María nos confronta con una alteridad cultural, política, racial, económica y sexual, condiciones demarcadas por Cohen como significantes de lo monstruoso. Pero María, además, carga con la imposibilidad de la comunicación: su condición de sordomuda la condena a un silencio que la vuelve aún más indeseable. Su cuerpo, otro desde el principio, es rechazado por la vida social de la que formaba una parte, "María la Muda estaba prohibida en todas partes. No la dejaban entrar ni en bares ni en restaurantes ni en iglesias ni en los inmundos despachos de los ministerios. Si iba a un supermercado le pedían que se retirara, si iba a la verdulería la echaban con sus burlas" (Sosa Villada, 2019, p. 157). Al perder su humanidad, María se vuelve monstruosa e indeseable y, por ello, encuentra una cómplice en Natalí. Las dos travestis, víctimas de un devenir animal que las salva del binario de género, se aíslan de la familia cuij, se lamentan en su transformación y luchan en su cuerpo animal por la conexión y la supervivencia:

lentamente se había convertido en una pájara de plumaje plata oscuro. Al comienzo, sus quejidos de sordomuda tenían una potencia desoladora (...) Después eligió callarse para no asustar al niño (...) En las noches de luna llena iba a acompañar el encierro voluntario de Natalí, y las dos bestias se hacían

compañía mutua, en un lenguaje incomprensible, sumuoso, amargo, lleno de expresividad, a escondidas del mundo. (Sosa Villada, 2019, p. 158)

En el transcurso de la novela María se abandona a su transformación. Lejos del amor y los amantes, y frente a la destrucción de su hogar-útero-nido María, la travesti “más querida por Brillo”, se resguarda del mundo dentro de una jaula plantada en el patio de la casa de Encarna. Desde ahí, atestigua la caída de la familia formada por la manada del Parque Sarmiento que ocurre, coincidentemente, con la epidemia del SIDA. La transformación monstruosa presenta a María una dicotomía. Si bien, al final de la novela “como mujer pájaro, se eleva sobre el tejado de la casa de Encarna” (Rodríguez Sabogal, 2023, p. 617), consiguiendo una libertad negada frente a la condena de muerte y violencia ejercidas hacia el cuerpo travesti; su libertad es sólo posible a través de la deshumanización. Devenir en María la Pájara vuelve a su cuerpo aún más desechable.

María, y su transformación libertadora, están protegidas de cierta violencia, pero no del abandono. Ahí, monstruosa y loca en su jaula, María será testigo de la crueldad del mundo que resulta en la muerte de Encarna y Brillo. Desde ahí, María nos permite cuestionarnos, como lo hacen todos los monstruos “cómo percibimos el mundo y cómo hemos tergiversado lo que hemos intentado situar” (Cohen, 1996, p. 20). Pero frente a la muerte de la familia cuir de *Las malas*, María nos presenta también la posibilidad de la continuación. En el final de la novela María, vuelta pájaro, vuela hacia la cartera de Camila y se resguarda ahí. Sobrevive en compañía y se resguarda en el espacio oscuro, secreto y privado de su hermana travesti Camila: un nuevo útero-hogar-nido.

5. La Bruja

Camila Sosa Villada existe dos veces. En un universo de lo así llamado “real” y en uno auto-ficcional en constante expansión. Camila es, al mismo tiempo, autora y personaje. Juez y parte. Bruja que conjura finales e historiadora que deja marca, a través de la escritura, de la vida y los perfiles de las travestis de una provincia argentina. Sosa Villada escribe su experiencia y demuestra el poder de lo autobiográfico para cultivar la memoria y reclamar una genealogía. Así, se transforma también en personaje fantástico: una machi.¹² Líder, curandera y narradora. Una machi que, como la Machi Travesti de su novela, hace eco de este sistema de creencias indígena donde, de nuevo, la decolonialidad se engarza con lo cuir.

En la novela, La Machi Travesti es guía espiritual; un personaje que realiza rituales que mezclan espiritualidad indígena, cirugía sui generis, y cultura pop¹³, y que regresará como presencia en otras narrativas de Sosa Villada. La Machi Travesti es quien bendice bodas, bautizos y funerales. Su presencia inmigrante es necesaria y esencial: la Machi Travesti, originaria de Paraguay es “la que nos orientaba el espíritu y la carne y era tan capaz de desvanecernos con sus brebajes de raíces, lianas y cactus como de hacernos viajar al origen de nuestro dolor, además de inyectarnos silicona líquida, todo por el mismo precio” (Sosa Villada, 2019, p. 40-41), y es también quien cierra la novela con un conjuro para iluminar el camino de la madre Encarna muerta, “se arrodilla encima de la cama y canta en lenguas, pita su cigarro, echa el humo sobre los cuerpos, los cubre en una nube” (Sosa Villada, 2019, p. 219). Su presencia evidencia la intención de Sosa Villada

¹² La palabra “Machi” nombra a curanderos tradicionales y líderes religiosos de la cultura mapuche de Chile y Argentina.

¹³ Su papel es esencial en la experiencia travesti. El hecho de que cure y también pueda inyectar aceite en los cuerpos travesti no es irónico. En la construcción de la identidad travesti, transformar el cuerpo es una experiencia tan espiritual como transformar el alma.

de generar una novela territorializada: la Machi Travesti no es cualquier gurú; es una gurú travesti, migrante y conectada con la cosmología indígena y el hackeo corporal propio de la genealogía travesti.

Para concluir propongo que, en el acto subversivo de contar las vidas de las travestis de su manada, Sosa Villada conjura historias, futuros e (im)posibilidades, re-imaginándolas. Al transformar experiencia en ficción, se convierte ella también en Machi. Mientras que La Machi Travesti de la novela explora su conexión con algún poder sobrenatural, Sosa Villada lo hace a través de la narrativa. Para ambas, el poder ocurre a través de actos de lenguaje: oraciones, conjuros, historias. Por ello, a través de un acto de lenguaje, Sosa Villada captura la alegría y la furia de las travestis del Parque Sarmiento: incorpora sus saberes y sus límites fuera de los binarios normativos para nombrar una experiencia que se opone a "lo real". Y es a través de ese acto de lenguaje que narra lo imposible y deja que el lector sea testigo aquello que define la existencia travesti.

Gloria Alpini define el uso de la poética de la perversidad de lo fantástico femenino como una que "no celebra, sino que rechaza y pervierte/distorsiona/representa mal/cambia la representación tradicional de la mujer como algo perfecto/abstracto/idealizado" (Alpini 2009, p. 217). *Las malas* nos ofrece una nueva posibilidad de esas poéticas de la perversidad. En su rol de Machi, Sosa Villada conjura frente al lector personajes perversos, en el sentido subversivo que plantea Alpini. Las reinas del Parque Sarmiento rechazan alegremente los binarios de lo real y la heteronormalidad. Sus cuerpos, que existen en el espacio liminal de lo travesti, son catalizadores para transformaciones y para milagros. Sus cuerpos, también, son cuerpos afectados por el hambre, el deseo, la enfermedad y el trabajo. *Las malas* nunca recae en lo maravilloso: la incertidumbre y el miedo de las travestis del Parque Sarmiento nunca dejan de estar presentes. A través de la experiencia de una identidad que encierra la perversión, lo monstruoso y lo fantástico, la novela nos presenta una nueva poética de la perversidad: una poética travesti.

Si, como plantean Deleuze y Guattari, "allí donde hay multiplicidad se encuentra también un individuo excepcional, y es con ese individuo con el que hay que aliarse para devenir-animal" (2004, p. 249), entonces es posible plantear que en la historia de devenir Camila, Sosa Villada enclava la historia del devenir animal de las reinas del Parque Sarmiento, que es también su historia de devenir travestis: una manada de animalas monstruosas, fantásticas, perversas y gozosas. En el espacio ininteligible de lo travesti, los cuerpos dentro de esta novela nos muestran una posibilidad fantástica y monstruosa. Un devenir que, al ser nombrado por Sosa Villada, conjura posibilidades más allá de lo real.

REFERENCIAS

Alpini, G. (2009). *The Female Fantastic: Evolution, Theories and the Poetics of Perversion: Nomadic Subjects, Free Play of Differences and Different Ways of Generating Sounds: Per Un Progetto Di Traduzione Del Fantastico Femminile Italiano Dal 1880 Al 1990*. Aras.

Bell Hooks (2014). *Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body* | Eugene Lang College [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rJk0hNROvzs>

Berkins, L. (2006, octubre). *Travestis: Una Identidad Política* [Presentación de comunicación]. Panel de Sexualidades contemporáneas en las VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres / III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género DiferenciaDesigualdad. Construirnos en la diversidad, Villa Giardino, Córdoba. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html>

Bollig, B. (2014). ‘Sing Me a Lullaby’: Tenderness and Trans Mothers in the Work of Camila Sosa Villada. *Modern Language Review*, 119 (1), 114–31. <https://doi.org/10.1353/mlr.2024.a916730>

Chertudi, S. y Newbery, S. (1987). *La Difunta Correa*. Huemul.

Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.cttsq4d>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822385981>

Hardt, M. and Antonio N. (2005). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin Publishing Group.

Machuca Rose, M. (2019). Giuseppe Campuzano’s Afterlife: Toward a Travesti Methodology for Critique, Care, and Radical Resistance. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6 (2), 239–53. <https://doi.org/10.1215/23289252-7348524>

Moszczyńska-Dürst, K. . (2021). Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y el “arte queer del fracasso”: *Las malas* de Camila Sosa Villada . *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 309–322. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1058>

Moulian Tesmer, R. et al. (2020). Pañilwe ñi dungu: las voces del metal. *Antropologías del Sur*, 7 (13), 1–25. <https://doi.org/10.25074/rantros.v7i13.1319>

Pierce, J. M. (2020). “I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America.” *Latin American Research Review*, 55(2), 305–21. <https://doi.org/10.25222/larr.563>

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.

Roas, D. (2021). The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(4), 1-10. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>.

Rodríguez Sabogal, A. (2023). Realism, Myth and Spiritual Mestizaje in *Las Malas* by Camila Sosa Villada. *Hispania*, 106 (4), 611–25. <https://doi.org/10.1353/hpn.2023.a913696>

Torrano, A. (2013). Por Una Comunidad de Monstruos. *Revista Caja Muda*, 20, 1-3.

Villada, C. S. (2019). *Las malas*. Grupo Planeta.