

# DE LA VIVENCIA A LA AUTOBIOFICCIÓN. *LAS MALAS DE CAMILA SOSA VILLADA*

Gloria María Prado Garduño  
[gloriaprado9@gmail.com](mailto:gloriaprado9@gmail.com)

**Resumen:** A través de la escritura autobioficcional Camila Sosa Villada recrea sucesos y experiencias de su vida como travesti prostituta, ocurrida en medio de la pobreza, el desprecio social y la persecución policiaca, pero también en ámbitos en los que la ternura, el afecto y la sororidad hacen la vida menos miserable y más llevadera. En el presente artículo se abordarán conceptos y términos de la teoría literaria (autobioficción), y de las teorías de género (cuerpo y travestismo). Se buscará hacer un entrecruzamiento entre ambas para explicar la génesis de los conceptos teóricos y su puesta en acto en la novela en cuestión.

**Palabras clave:** teoría de género, cuerpo, travestismo, sororidad.

**Recibido:** abril 4, 2022. **Revisado:** septiembre 10, 2022. **Aceptado:** noviembre 28, 2022.

# FROM LIVED EXPERIENCE TO AUTOBIOFICTION: *LAS MALAS* BY CAMILA SOSA VILLADA

Gloria María Prado Garduño  
[gloriaprado9@gmail.com](mailto:gloriaprado9@gmail.com)

**Abstract:** Through autofictional writing Camila Sosa Villada recreates events and experiences of her life as a transvestite prostitute, in the midst of poverty, social contempt and police persecution, but also in environments in which tenderness, affection and sorority make life less miserable and more bearable. This article will deal with concepts and terms of literary theory (autofiction) and theories of gender (body and transvestism). An intersection between the two will be sought to explain the genesis of the theoretical concepts and their implementation in the novel in question.

**Keywords:** gender theory, body, transvestism, sorority.

**Received:** April 4, 2022. **Reviewed:** September 10, 2022. **Accepted:** November 28, 2022.

## Introducción

La novela de la escritora argentina Camila Sosa Villada (1982), *Las malas* (2019),<sup>1</sup> con la que obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz de la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara, México (2020), narra una historia que podríamos concebir como autoficción, de acuerdo con la definición de Manuel Alberca (2007), de una personaje travesti y las vicisitudes que tiene que enfrentar por un periodo de su vida. Se trata de una novela de aprendizaje donde la protagonista va transitando desde una infortunada niñez hasta la adolescencia en la que se inicia como travesti (aunque antes lo había hecho ya en su casa). A partir de entonces tendrá que vivir entre otras compañeras que la habían acogido a su llegada, y que le enseñaron cómo actuar y desempeñarse en la prostitución. La pobreza, el rechazo social, la persecución, incluso la rivalidad con otros grupos de travestis, la conducen a llevar una vida nocturna de violencia y dolor, mientras que de día acude a la universidad como un estudiante masculino y actúa (performa según el término de Butler) como tal. Lleva, pues, una doble vida sin poder relacionarse del todo, por su condición, con sus compañeras y compañeros universitarios, y por las noches como prostituta travesti.

A partir de lo expuesto, de entrada, nos topamos con dos conceptos: uno de teoría literaria: autoficción, y otro inscrito en los estudios de género, travestismo. Pero no solamente se da este entrecruzamiento en el nivel teórico, sino en el proceso de la escritura misma. La autora declara que su primer acto de travestismo fue escribir antes de salir a la calle vestida de mujer (2021:10). Y continúa afirmando: “yo quiero mostrar el cuerpo de una travesti desvestido, no el que se ve en la pornografía,

---

<sup>1</sup> Aun cuando la primera edición de la novela apareció en 2019 en Argentina, la que se cita en este artículo es la 1ª. editada en México en 2021.

para que se entienda hasta qué punto en mi existencia todo es una gran contradicción y convivencia” (10).

La protagonista de la novela, Camila (tiene el mismo nombre que la autora de la novela, una de las características de la autoficción), cuando llega por primera vez a los dieciocho años al Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba, Argentina, las travestis que ahí se encuentran la ven muy vulnerable y “tiernita”, por lo que deciden protegerla, conducirla a la casa de la Tía Encarna donde le enseñarán “cuánto valía su cuerpo y cuál era el precio que debía ponerle”. (2021: 8). Con esto, nos percatamos de la gran sororidad que se da entre ellas y del maternaje que lleva a cabo la tía Encarna, quien las acoge en su gran casa de color de rosa, donde viven y conviven todas ellas.

Camila Sosa ha afirmado que se trata de un relato con una impronta autobiográfica, pero a la vez ha declarado que lo escribió: “Para que el libro deje de ser cómplice con el genocidio travesti [...] que la historia que ahí se cuenta es ‘una gran mentira’”, y continúa advirtiendo que:

Es un libro cómplice que anestesia la culpa de una sociedad que pretendió mi cadáver y el de muchas, y que aún lo pretende, es un libro que tapa una falta de la cultura y es cómplice porque no cuenta ni el 10% del horror que fue ser travesti hace 25 años, [ya que no es posible] escribir nada de la realidad de esos años y ese es el secreto de *Las malas*, lo que vuelve al libro accesible al dolor y a la palabra, todo lo demás permanece en el silencio y está en cada página. [Asegura que escribió con dolor y resentimiento] esa es la venganza: juntar los escombros de una vida y hacer las palabras; vengarse a través de ellas. *El Universal*

Porque es incapaz de hablar de lo que sucedió en los años de su vida como prostituta travesti, lo hace a través de su novela; de aquí que podamos sostener que se trata de una autoficción, esto es, un relato que incluye experiencias de la vida de la autora, pero con la conciencia por parte de ella de que se trata de ficción, aunque no es este el término que utiliza para clasificarla, sino sostiene que es “mentira”. Pero, ficción literaria aseguramos nosotros, ya que existe en el texto una constante preocupación por el trabajo con el lenguaje, por la creación de una prosa poética en grandes tramos de la narración, por la incursión de elementos

de literatura fantástica en el registro de lo insólito, por la configuración de la estructura novelesca a partir de la trasposición de planos temporales y espaciales a través de la memoria: recuerdos, vivencias, emociones experimentadas, sentidas y revividas en el tiempo presente de la narración.

Se asombra la autora de ella misma por haber sido capaz de desprenderse de su familia, “de la justicia, de los convenios sociales como una salvaje” en un tiempo sin “Dios, sin fe, sin creencias”. Y añade que lo que merece el Premio Sor Juana Inés de la Cruz es lo que permanece en silencio, que fue lo que la salvó. (El Universal. Cultura /03/12/2020. Yanet Aguilar Sosa, enviada).

El jurado que le entregó el premio estuvo constituido por Ana María García Bergua, Ave Barrera y Daniel Centeno, quienes declararon que se lo habían otorgado: “por su gran destreza narrativa, la originalidad del ambiente y la fuerza de los personajes que retrata. Su texto es rudo y a la vez hermoso. Este extraño equilibrio lo convierte en una obra sobresaliente, cargada de lirismo, rabia y redención. *Las malas* es ficción y realidad trabajada en el molcajete del oficio y la inspiración.” según consta en el Acta del Jurado. (El Universal. Cultura /03/12/2020. Yanet Aguilar Sosa, enviada).

## 1. De la novela, la autobiografía y la autobioficción

Ante las declaraciones ambivalentes de Camila Sosa respecto a su novela *Las malas*, en las que afirma que todo “es mentira”, pero a la vez que mucho de lo que se narra ocurrió –y le ocurrió en realidad– tratamos de ubicar el texto dentro de alguna categoría literaria en la que pudiera contemplarse tal ambivalencia o paradoja si se nos permite.

En la solapa del libro se lee que “estudió cuatro años de Comunicación social y cuatro años de Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. [...] Fue prostituta, mucama por horas y vendedora ambulante. A veces canta en bares”. A estas afirmaciones habría que añadir las que ella hace en un gran número de videos sobre su vida, declaraciones por las que se ha catalogado a *Las malas* como una autobiografía. Sin embargo, desde hace algunos años hablar de géneros literarios resulta

problemático, por lo que se buscará justificar la inscripción del texto que nos ocupa en la categoría “novela” y, además, en la de “autobioficción” a partir de las estrategias discursivas y desde el lugar de la enunciación en la novela, y no en la de autobiografía.

Con respecto a la consideración de los géneros literarios Glowinski (1993) sostiene:

En el seno de la reflexión literaria, el género se cuenta entre las categorías más antiguas. Pronto se observó que algunos tipos de textos o de discursos [que] estaban contruidos de una manera específica y vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica; exigían de parte del receptor una actitud determinada, actuando en él mediante sus propias estrategias. (93).

Debido a lo anterior, propone asumir el término acuñado por Mijail Bajtin de “géneros de discurso” en lugar de “géneros literarios” los cuales estarían, de cualquier modo, incluidos en la denominación y categorización genérica bajtiniana.

Por su parte, el propio Mijail Bajtin (1998) declara que:

La novela es un género literario. La palabra novelesca es palabra poética, pero no se inscribe realmente en los límites de la concepción que en la actualidad se tiene de esta. En la base de tal concepción se hallan algunas premisas limitativas [...] [Ahora su] contenido básico se halla condicionado por los destinos histórico-sociales concretos de las lenguas europeas, por la palabra ideológica, y por problemas históricos especiales, solucionados por la palabra ideológica en ciertas esferas sociales y en ciertas etapas de su evolución histórica (87).

Y Genette (1989) sostiene que, en la determinación del estatuto genérico de un texto, no es el architexto el que lo clasifica como tal, sino el lector, el crítico y el público “que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”. (13).

Ahora bien, *Las malas* es considerada una novela, aunque en el architexto<sup>2</sup> no se clasifica como tal. De acuerdo con la consideración de Genet-

---

<sup>2</sup> Según Gerard Genette (1989), hay cinco tipos de relaciones *transtextuales*: *intertextualidad*, *paratextualidad* (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos...), *metatextualidad* (son los comentarios, la relación crítica), *hipertextualidad* (la relación de

te de que “la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo [del architexto], sino *del lector, del crítico, del público*, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual.” (13) (Los énfasis son de quien escribe este artículo) y de que “la percepción genérica [...] orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector y por tanto la recepción de la obra” (1989: 14), se puede sostener, en efecto, que *Las malas* es una novela. Pero no solo es una novela, tiene un atributo más: es autoficcional e incluye, además, aspectos de literatura fantástica considerada como de lo *insólito* tal como sucede con la metamorfosis de una de las travestis en ave y otra que resulta ser una travesti-loba, la edad de la Tía Encarna quien tiene ciento setenta y ocho años y de los hombres sin cabeza. Tales aspectos contrastan con una realidad ficcional realista, desgarradora, violenta, brutal incluso, con referentes reales en la que viven y actúan las travestis.

## 2. Autobiografía, autoficción, autoficción

Podría sostenerse que *Las malas*, precisamente por remitirse a guiños o referencias de la vida de su autora, es una autobiografía como arriba se señalaba. Sobre esta categoría ¿literaria? habría que detenerse un momento. Existe una larga discusión acerca de lo que es o no es una autobiografía. Phillipe Lejeune en su texto *El pacto autobiográfico* (2005), sostiene que cuando un escritor afirma que lo que cuenta es la verdad de su vida, hace una autobiografía. Entonces debe realizarse un pacto de veracidad entre el lector y el escritor: de verdad por parte de este y del lector en comprometerse a creer firmemente que lo que cuenta el autor es la verdad. En tal situación, el nombre propio de quien cuenta o narra es fundamental para ubicarlo históricamente, en un tiempo y en un espacio, esto es, en un entorno cultural específico y, con ello, dejar sentada su individuación social. A ese primer pacto hay que añadir el de la referencialidad, es decir,

---

un texto con otro de diversas maneras) y *architextualidad* que articula una mención paratextual que acompaña al libro en la cubierta o subtítulo, la indicación: novela, relatos, poemas, de pura pertenencia taxonómica (10-14).

el de los referentes a los que apunta el texto y considerar o creer que son “reales”. A partir de ambos pactos, el texto en cuestión se diferencia de la novela ficcional. Sin embargo, bien sabemos que aun cuando el/la autor/a pretenda y desee decir la absoluta verdad, y el/la receptor/a, por su parte, esté dispuesta/o a creerle, resulta imposible que esto ocurra, ya que el recuerdo, la imaginación y el olvido engarzados, van configurando esa historia de vida propia, la autobiografía, que tiene muchos visos de “verdad”, pero otros ficcionales.

Entre los críticos literarios que han debatido con respecto al pacto autobiográfico, se encuentra el español Manuel Alberca (1951) quien se ha constituido en uno de los principales exponentes de la autoficción, propuesta teórica frente a la autobiografía, que deriva en otras categorías genéricas muy próximas. Su obra en esta línea de investigación es muy amplia y entre tales categorías que ha trazado con respecto a la autobiografía y a la ficción, acuña la de autobioficción. (2013: 181, 182 y ss.). Tras marcar una distinción entre autobiografía y autoficción, va abriendo un abanico de posibilidades en relación con las diversas modalidades de escritura estructuradas desde el “yo”: novelas autobiográficas, autobiografías ficticias, novelas del yo, memorias autobiográficas, diarios..., y marca las diferencias, pero también los puntos de intersección entre ellas. Propone, entonces, el “pacto ambiguo” al que sitúa entre “el pacto autobiográfico” (Lejeune) y el pacto novelesco. En el pacto autobiográfico agrupa las memorias y las autobiografías en las que el autor, el narrador y el personaje son idénticos y se da la factualidad, la veracidad con mucha menor invención.

No obstante, no ha sido él quien ha acuñado el término de autoficción. Fue el profesor y escritor francés Serge Doubrovsky “quien inventa el neologismo ‘autoficción’ para definir su novela *Fils* como una ficción de acontecimientos reales”, sostiene Ana Casas (2012: 9). En dicha novela el narrador se llama Serge Doubrovsky, igual que el autor; en esto coincidiría con la autobiografía. Sin embargo, el mismo narrador “se inserta en una trama imaginada: una sesión de psicoanálisis que nunca ha tenido lugar, pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales” (Casas 2012: 9). A lo que Dou-



brovsky añade que no se trata de una autobiografía, sino de un género híbrido, con lo que se opone a la propuesta de Lejeune acerca de la autobiografía, puesto que aquí el nombre propio del autor y del narrador son iguales en un relato de ficción, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere *autoficción*” (citado en Casas 2012: 10). A partir de entonces el término se popularizó y tanto escritores como académicos, académicas, críticas y críticos se han afiliado a él ya sea para acogerlo o, por el contrario, para adoptar una actitud crítica. En ese marco es en el que se inscribe, entre muchos otros teóricos,<sup>3</sup> Manuel Alberca, quien tras realizar una amplia investigación relativa a diferentes posibilidades de “escrituras del yo”, va a proponer su pacto ambiguo en el cual distingue variantes discursivas diversas a partir de la voz y el lugar de la enunciación, su posicionamiento en el ámbito de la trama y la referencialidad. En primer término, postula el pacto novelesco frente al pacto autobiográfico, basado en la novela como categoría genérica rectora y en la cual el autor<sup>4</sup> se distancia del narrador, con lo que se crea la ambigüedad, ya que, a pesar de ser un narrador ficticio, puede configurar supuestos acontecimientos reales e incluso autobiográficos que no coinciden con los del autor.

Otra posibilidad en esta línea es la novela confesional escrita en primera persona, en la que ficticiamente se propone una confesión del personaje que tendría relación con la del autor, pero disfrazada. Otra posibilidad más sería la autobiografía ficticia que, como su nombre lo indica, es la creación de una supuesta autobiografía en la que la historia, la trama y los personajes son aparentemente reales. Seguiría la autoficción equidistante de ambos pactos que tiene una amplia variedad de posibilidades: novelas con nombre propio, autoficciones biográficas, autoficciones y autoficciones fantásticas.

De tales posibilidades, solo se abordará aquí la autoficción, ya que sostenemos, como antes se advirtió, que *Las malas* es una novela, aunque no

---

<sup>3</sup> La propia Ana Casas, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Philippe Forest, José María Pozuelos, Genevieve Champeau, Martina Wagner-Egelhaaf, Catherine Orsini-Sallet, entre otros, estos citados y abordadas sus propuestas por Ana Casas. (2012).

<sup>4</sup> Tanto “autor”, “narrador”, “lector” se enuncian solo en masculino porque Alberca lo hace de este modo.

lo establezca así el paratexto, y una novela autobioficcional. Alberca plantea y define la autobioficción a partir del cuadro siguiente:

**Tabla 1:** Autobioficción

<b>Pacto ambiguo Campo autoficción</b>		
<b><u>Autoficción</u> biográfica</b>	<b>Autobioficción</b>	<b>Autoficción fantástica</b>
<p>A= N =P</p> <p>Novela</p> <p>- Invención: lo ficticio- “real”</p> <p>- Ambigüedad: próx. pacto autobiográfico</p>	<p>1. A= N =P</p> <p>2. Novela</p> <p>- Invención: elementos “autobiográficos”</p> <p>- Ambigüedad plena: vacilación lectora</p>	<p>A= N =P</p> <p>Novela</p> <p>+ Invención: lo ficticio “irreal”</p> <p>- Ambigüedad: próx. pacto novelesco</p>

**Nota:** A: Autor; N: Narrador; P: Personaje; -: menos; +: más.

“El cuadro debe entenderse como el dibujo de un panorama forzosamente híbrido. heterogéneo e impuro como corresponde a una realidad narrativa que hace de la ambigüedad su seña de identidad más sobresaliente” (2013: 182).

De acuerdo, entonces, con esta propuesta, *Las malas* es una novela en la que la autora, la narradora y la personaje son las mismas, se da la invención como la propia novelista lo ha declarado en la entrevista arriba citada, y tiene elementos “autobiográficos” a los que ella también se ha referido. La resultante de todo esto, como el teórico español lo asegura, es “una ambigüedad plena” que promueve la “vacilación lectora”. A lo que habrá que añadir los elementos fantásticos de lo “insólito” que incluye. ¿Serán acaso para conferirle mayor vacilación a la lectura receptora? ¿Y con ello evitar ser encasillada en una categoría literaria

determinada, la de la autobiografía, de acuerdo con las propuestas de la teoría literaria a este respecto?

Ante la propia “vacilación lectora”, en este momento pensamos que la clasificación de la novela, objeto de estudio y análisis de este artículo, como autobioficción resulta válida por todas las características de las que se reviste, propias de tal categoría.

### **3. Travesti, novelista fabuladora**

Más allá de la ubicación teórico-literaria de *Las malas*, ahora nos enfocaremos en llevar a cabo una aproximación hermenéutica a la novela, a la vez que abordaremos, desde la teoría de género de Judith Butler, el travestismo.

Pareciera que el relato comienza con un/una narradora omnisciente extradiegética, sin embargo, pronto el/la lector/a se percata de que se trata de una de las personajes travestis que conoce perfectamente el espacio, el lugar, el tiempo en el que se lleva a cabo la acción, el perfil y subjetividad propios, así como del colectivo conformado por sus compañeras y desde ahí se ubica el lugar de la enunciación:

Es profunda la noche: hiela sobre el Parque. Árboles muy antiguos, que acaban de perder sus hojas, parecen suplicar al cielo algo indescifrable, pero vital para la vegetación. Un grupo de travestis hace su ronda. Van amparadas por la arboleda. Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven, así, como si fueran manada. (2021:17)

La descripción del espacio funge como la escenografía en la que actúan las travestis quienes, de alguna manera, se animalizan, lo que connota su situación social signada por el desprecio, el rechazo y el asco con lo que se incurre en una deshumanización, al igual que sucede con los registros de lo “insólito” en los que ocurre una animalización de dos de las travestis, pero esta es real dentro de la ficción en tanto que la de las travestis es una suerte de símil o comparación.

Lo “insólito” se inserta en la literatura fantástica, pero de manera peculiar, totalmente alejada del “realismo mágico” tan en boga en novelas y cuentos del “Boom” latinoamericano, o de las categorías de la literatura fantástica que Todorov (1981) propuso. En la *Revista Brumal* (2020), las editoras del número dedicado a “lo insólito”, Carmen Alemany Bay y Cecilia Eudave, afirman en la Presentación que nos encontramos ante propuestas o perspectivas que “revitalizan la manera de pensar lo femenino [...] y reescribirlo privilegiando nuevas modalidades que se desprenden de lo fantástico: lo inusual, lo gótico cotidiano, así como la reactualización de tópicos insólitos: el fantasma, el doble, el monstruo” (9). Y continúan sosteniendo que “ocurren nuevas nominaciones, nuevas formas de acercarse a lo narrativo, que atienden a nuevas realidades configurando discursos híbridos que se asumen permeables” (9). Este es el caso precisamente de lo que ocurre con las dos travestis en *Las malas*: la travesti que se transmuta en loba en ciertas noches, lo que le ocasiona un enorme sufrimiento físico y psicológico a la vez que una conducta feroz y violenta por lo que hay que encerrarla. Al igual que lo que le sucede a la pequeña travesti sordomuda que se irá convirtiendo paulatinamente en un ave gris, indefensa, indefensión que antes de la transmutación le producía el hecho de no poder oír ni hablar; la edad de la tía Encarna, quien tiene ciento setenta y ocho años, o los hombres sin cabeza. Nos atreveremos a aventurar aquí una conjetura: tal vez esta transmutación de seres humanos (travestis, hombres) en otra especie (animales, descabezados) que ya no son humanos, se puede entender como esta especificidad los cuerpos y las personas que reúnen las características típicas que exige la heteronormatividad social. “Los hombres sin cabeza” son humanos a los que les falta el cerebro y, por tanto, piensan desde otros lugares del cuerpo, hecho por el cual su racionalidad ha mutado en una enorme bondad, comprensión y generosidad hacia otros seres humanos, esos sí “completos”. Y lo pueden hacer gracias a que son veteranos de guerra y tienen una pensión económica que les permite subsistir.

Con respecto al ave y a la loba, los cuerpos se han transmutado, aunque el de esta última solo ocurre en ciertas noches, pero sus cualidades humanas “buenas” o “malas” persisten en los cuerpos ahora transmutados, no ya travestidos.

Pensamos que hay en estos acontecimientos una traslación o tránsito de unos cuerpos a otros semejantes al que crean las travestis al vestirse de mujer, pero en esta situación dicho tránsito es temporal, provocado, propiciado, no así en las metamorfosis inesperadas e involuntarias de los otros cuerpos transmutados.

Sostienen Alemany y Eudave que se van creando en el registro de lo insólito “realidades sumamente ambiguas que permiten al lector ubicarse en el umbral de la representación y decidir si está ante una realidad convenida o habitando dos realidades al mismo tiempo o ante una realidad fracturada” (10). Y, si conducimos esta aseveración a la novela objeto de estudio de nuestra investigación, podemos percatarnos de que esto es lo que ocurre.

Frente a tales registros de lo insólito, aparece de manera continua el Parque Sarmiento como una realidad referencial que vuelve a ubicar la acción ahí “en el corazón de la ciudad, con un zoológico y un Parque de diversiones” (2021: 17). Resulta muy interesante el paralelismo entre lo que se encuentra de día en el Sarmiento: un zoológico y un parque de diversiones, y lo que acontece de noche cuando aparecen las travestis animalizadas como si de un zoológico se tratara y análogamente un parque de “diversiones”, diversiones referidas al comercio sexual. En las noches “se torna salvaje” y es cuando aparecen las travestis “trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo”. (17). Resulta muy interesante que la narradora diga que “nadie escribe” cuando es justamente lo que ella está haciendo.

Con respecto al travestismo, Judith Butler (2002) analiza el filme *París en llamas* y lo que este sugiere “sobre la producción y el sojuzgamiento simultáneos de los sujetos en una cultura que parece arreglárselas siempre y de todas maneras para aniquilar lo ‘anómalo’, lo ‘anticonvencional’ (*queer*), pero que aun así produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza” (184).

La “House of Xtravaganza” en la viven los travestis de la película, es semejante, aunque con variantes, a la Casa Rosa de la tía Encana donde llegan, se alojan y son cuidadas las travestis de *Las malas*, “aquel pequeño

mundo rosa travesti que ella se había construido para rodear su soledad” (2021: 41).

En ambos espacios conviven e interactúan los/las travestis, es el lugar donde se refugian del mundo que las/los rechaza, y, sin embargo, repiten las normas que la heteronormatividad patriarcal impone. “Performan”, como la misma Butler diría, con la reiteración de esas mismas normas una y otra vez. No obstante, Butler comenta a ese respecto que “no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género” (2002: 184).<sup>5</sup>

En el filme se actúa durante un año cada vez en relación con un baile anual que incluye diversos concursos o certámenes para los que los travestis deben hacer sus vestidos ellos mismos, recolectando pedazos de telas desechadas o robadas e ingeniarse para lograr confeccionar las más vistosas, ricas y “elegantes” vestimentas “femeninas”. Son pobres, afroamericanos, latinos, sin familia, discriminados triplemente (raza, pobreza y homosexualidad) por la sociedad heteronormativa patriarcal, su hogar y familia lo constituye la “House of Xtravaganza” y sus habitantes, en la que hay también un jefe o director quien funge como “madre” y ejerce, así mismo, una suerte de maternaje respecto a los travestis simultáneamente a la función que la comunidad ejerce. Algo semejante ocurre con las travestis de la novela de Sosa, son pobres, algunas morenas (no necesariamente afrodescendientes), la materialidad de sus cuerpos no responde a un modelo de belleza femenina, impuesto socialmente a las mujeres. Son hombres con genitales masculinos, pero travestidos en mujeres a quienes buscan otros hombres aparentemente heterosexuales para tener sexo, pero homosexuales en virtud de que requieren a hombres, genitualmente hablando, para su comercio sexual.

---

<sup>5</sup> Aquí se utiliza en femenino cuando se refiere a los travestis porque así lo hace la autora tanto en la novela como en los artículos referentes a las travestis. Pero en el caso de Butler, como se utiliza una traducción tenemos que citar el texto traducido en masculino: los travestis. Sin embargo, en inglés no hay artículos que diferencien lo femenino de lo masculino siempre es “the”.

Las travestis viven con mucha precariedad aún en la Casa Rosa de la tía Encarna. La pobreza, la homofobia y cierto racismo las signa y las margina.

A lo anterior, hay que agregar algunas actitudes de feministas radicales que consideran a los, las, les travestis (masculinos travestidos de hombre a mujer) como “el desplazamiento y apropiación de las ‘mujeres’ que se basa en la misoginia, esto es, en un aborrecimiento de las mujeres” (Butler 2002: 187).

Tanto en *París en llamas* como en *Las malas* en las casas en las que habitan los/las travestis, se logran lazos de parentesco entre ellas/ellos. En la novela, la tía Encarna, *encarna* precisamente a una madre por la que se sienten reconocidas, maternadas y sustentadas las travestis. Esto va a reforzarse cuando ella recoge al niño abandonado entre zarzales, totalmente sucio, desamparado y hambriento. Lo baña, encarga leche y biberones y después lo amamanta con su pecho de “silicona”, del que prodigiosamente comienza a manar en apariencia leche, pero que en realidad es silicona, y con ello, de nuevo la aparición de lo insólito. A partir de entonces, todas las travestis que habitan en la casa sienten deseos de ser madres y de poder efectuar un maternaje.

En el caso de la película, sostiene Butler que:

Estos hombres “hacen de madre” unos de otros, son su “casa” y “se crían” entre sí y la resignificación de la familia a través de estos términos no es una imitación vana o inútil, sino la construcción discursiva y social de una comunidad, comunidad, que une, cuida y enseña, que protege y habilita. [...] Significativamente esta elaboración del parentesco forjada a través de una resignificación de los términos mismos que consuman nuestra [sic.] exclusión y abyección hace que esa resignificación cree el espacio discursivo y social para la comunidad (2002: 199).

Podemos observar, entonces, que, a pesar de las similitudes entre los mundos, espacios, locaciones, los afectos, deseos, identificaciones que se suscitan entre los/las sujetos de ambas narrativas, la cinematográfica y la novelesca, hay grandes diferencias. Se le ha reprochado a la realizadora del filme, Jennie Livingston, el hecho de ser blanca, judía, lesbiana, el haber filmado desde fuera y con una perspectiva etnográfica, la película. En tanto que Camila Sosa escribe su novela desde sus propias vivencias,

deseos, afectos y emociones a partir del recuerdo ficcionalizado de esa época de su vida que, como travesti, ejercía la prostitución. De ahí que, entre otras características, sea una novela autobioficcional, mas no autobiográfica. Ella ha declarado, como antes quedó asentado, que su propósito al escribir esta novela fue hacer un homenaje a esas travestis despreciadas, vapuleadas, discriminadas, entre las que algún día se encontró.

La novela, inscrita en el cuadro propuesto por Alberca, reúne todas las características que ahí se señalan para la autobioficción, a las que además añade registros de lo insólito, el cuidado del lenguaje, descripciones poéticas del Parque Sarmiento y de otros ámbitos desde los cuales se lleva a cabo la enunciación.

## Conclusiones

De este modo, se confirma la propuesta inicial de que *Las malas* es un texto que puede ser considerado tanto desde el campo de la teoría y de la crítica literarias, específicamente en el de la autobioficción, como en el de los estudios de género.

Restaría referirnos más detalladamente al logro literario de esta novela, al manejo del lenguaje que la autora hace, a las descripciones poéticas como las que antes se transcribió, a los recursos literarios con los que conforma su discurso, a la configuración de sus personajes, a la creación de ese mundo contrastante entre el día y la noche en el Parque Sarmiento que también tiene dos secciones divididas por la calle Dante (el hecho de que en realidad esta calle se denomine así, contribuye a presentar dos mundos: el del Infierno nocturno y el del Paraíso diurno): una tenebrosa, pero a la vez espacio generoso para una vida clandestina plena de placer sexual, a la vez que de horror. La otra, de día, con el zoológico, el área de juegos infantiles, plena de luz y prodigiosa vegetación; en la noche, espacio de las travestis. Espacio, así mismo, de la configuración de los sentimientos, del dolor frente a la rabia, de la ternura de los hombres sin cabeza ante el odio de los otros detentadores de una violencia brutal. Mas eso sería motivo de un trabajo muy distinto en el que únicamente se abordara la literariedad de la novela.



## Referencias

- ALBERCA, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- ALEMANY, C., & Eudave, C. (2020). Presentación del monográfico coordinado por Carmen Alemany Bay y Cecilia Eudave. Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (s. XXI). *rupal. revista e investigación sobre o Fantástico*, 8(1), 9-15. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.710>
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- CASAS, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas. Compilación de textos*. ARCO LIBROS.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Taurus.
- GLOWINSKI, M. (1993). Los géneros literarios. Angenot, Marc, et al. (Eds.) *Teoría literaria*. (pp. 93-109). Siglo XXI.
- SOSA Villada, Camila (2021). *Las malas*. Tusquets.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2ª ed.). Trad. de Silvia Dolpy. Premia.

