

AUTOBIOGRAFÍA, ESPECULARIDAD Y YO NO IDENTITARIO:  
¿UNA APORÍA? UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA POSIBILIDAD DE  
DECIR “YO” EN UN RELATO TRANS\*AUTOBIOGRAPHY, SPECULARITY, AND THE NON-IDENTITARIAN SELF:  
AN APORIA? A REFLECTION ON THE POSSIBILITY OF SAYING  
“I” IN A TRANS STORYALICIA MONTES  
Universidad de Buenos Aires  
[aliumontes@gmail.com](mailto:aliumontes@gmail.com)Recibido: 24.06.2021  
Aceptado: 08.02.2022

RESUMEN: El presente artículo se propone explorar desde la perspectiva de las figuraciones de un yo nómada, el género textual y el género sexual, cómo se configura la subjetividad en los relatos trans\* de carácter autobiográfico. En este sentido, la crónica *Fatal* (2020), de Carolina Unrein, en tanto *mash-up* hecho de fragmentos discontinuos, es un escenario privilegiado para explorar el universo “trava” y “trans” latinoamericano, no a partir de los paradigmas académicos sobre género del Norte, sino a través de la compleja diversidad de los registros concretos y singulares de la experiencia del configurarse como cuerpo travesti en la que lo individual siempre está mediado por lo colectivo y lo colectivo por lo individual y se encuentra enraizado en el contexto que Susy Shock denomina “trans sudaca”. La especularidad propia del relato narcisista identitario aquí es superada por la construcción de una narración fragmentaria y discontinua que tiene como punto de fuga organizador un acontecimiento central: la vaginoplastia a la que se somete quien narra.

PALABRAS CLAVE: Yo transgénero textual-sexual, *Mash-up*, Contexto trans-sudaca

---

\* This article is the outcome of the funded NCN research project OPUS 20: “Embodied life—and memory—narratives: vulnerable subjectivity and social movements in the 21st-century Argentine auto/bio/graphical literature” (2020/39/B/HS2/02332; National Science Centre, Poland).

ABSTRACT: This article proposes to explore from the perspective of the figurations of a nomadic self, the textual gender and the sexual gender, how subjectivity is configured in trans \* stories of an autobiographical nature. In this sense, the *Fatal* (2020) chronicle of Carolina Unrein, as a mash-up made of discontinuous fragments, is a privileged setting to explore the Latin American "trava" and "trans" universe, not from the academic paradigms on gender from the North, but through the complex diversity of the concrete and singular registers of the experience of configuring oneself as a transvestite body in which the individual is always mediated by the collective, the collective by the individual and rooted in the context that Susy Shock calls "trans sudaca". The specularity of the narcissistic identity story is here overcome by the construction of a fragmentary and discontinuous narrative whose organizing vanishing point is a central event: the vaginoplasty to which the narrator undergoes.

PALABRAS CLAVE: Transtextual and sexual gender I, Mash-up, *Trans-sudaca* context



yo quisiera ser travesti  
porque las travestis son crisálidas  
que se matan por vivir.

Paul Ajenjo

## 1. EL YO VACÍO

La pregunta ¿quién soy yo? es el centro problemático de *Fatal. Una crónica trans* de Carolina Unrein (2020). La narradora plantea esta interrogante como incertidumbre que desgarrar su vida y, a lo largo de su relato, irá desplegando una serie de aproximaciones que intentan configurar la trama compleja y contradictoria de su devenir. En esta narración, la escritura se transforma en un espejo trizado, un espacio de reflexión fragmentado en el que quien enuncia se configura-desconfigura a modo de significante flotante afectado por el juego de un tiempo que no sigue la linealidad causal del relato hermenéutico:

Me enseñaron que a las mujeres les gustaban los varones y los varones deseaban a las mujeres. Y si yo no lo era o no me gustaban ellos, ¿entonces qué era? ¿Qué mierda era? ¿Qué carajo soy?

¿Soy torta? ¿Soy mujer? ¿Soy trans? ¿Soy puto? ¿Soy un marica? Tal vez no soy ninguna. O tal vez, soy todas, mi propia creación especial. (Unrein 2020: 142)

El planteo de *Fatal* dialoga con *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena* (2019) de la activista argentina Marlene Wayar. En esta reunión de ensayos, diá-

logos y entrevistas, la autora determina que en la experiencia de las “travas” saber “¿qué soy?” y cerrar con un solo sentido la pregunta por la identidad individual no interesa tanto como *ir siendo lo mejor de sí y, sobre todo, tener en claro “qué no soy”*. Enumera enseguida, a modo de ejemplo, una serie de nombres de varones y mujeres ligados a la experiencia del horror, pues sus existencias están marcadas por el ejercicio de la estigmatización, la violencia, la muerte y la crueldad innecesaria sobre los otros: Adolf Hitler, George Bush, Donald Trump, Jorge Rafael Videla, la Reina María I de Inglaterra, Condolezza Rice y Patricia Bullrich, entre otros (2019: 24). En este sentido, Wayar sugiere implícitamente el carácter vacío y mutante del yo, que no considera una interioridad sino una interrogación que se abre al espacio de lo posible. Se evita una respuesta que identifique monóticamente y etiquete a quien responde: “Yo pregunto todos los días: ‘¿Hoy qué sos, hoy cómo te llamo?’” (2019: 89).

Esta cuestión crucial, que atraviesa también las producciones literarias, las performances, los videos y las entrevistas de una serie de artistas, activistas y escritoras travestis argentinas como Susy Shock,<sup>1</sup> Naty Menstrual, Camila Sosa Villada, Lohana Berkins y Diana Sacayán, recibe un tratamiento diferente según el carácter singular de cada subjetividad. La experiencia de vida de quienes intentan decir “Yo” y sus narrativas se configuran en el horizonte de existencias, signadas por la violencia expulsiva de la sociedad que se vive desde la infancia; pero, al mismo tiempo, están impulsadas por los complejos arabescos de la *ley del deseo* y su proceso metonímico. Esta doble condición se materializa como errancia identitaria en quiénes han elegido el “No” como respuesta al *deber ser* que se impone culturalmente y se naturaliza. En los relatos travestis, se ponen en crisis los mandatos y regulaciones característicos de la heteronormatividad, el modelo de pensamiento humanista y las filosofías idealistas que definen la subjetividad como un en-sí sustancial e idéntico a sí mismo, distribuyendo lo sensible a partir de binarismos donde siempre el primer término es el dominante y tiene la marca de lo positivo. Ese modo de construir la realidad social implica siempre violencia, pues aquello que no entra en el primer término del modelo, en tanto particular universalizado como sujeto de derecho, queda del otro lado de la barra como lo monstruoso, lo abyecto, lo excluido, lo no futurible (Butler 2002; Giorgi 2014).

Así, la *performer* y escritora argentina Susy Shock reivindica su “derecho a ser un monstruo/ni varón ni mujer/ni XXI ni H2O” (2011: min. 3:44) y define su identidad como “colibrí”, aludiendo a la multiplicidad de colores del plumaje de este pájaro inquieto, escurridizo y de vida breve. Naty Menstrual, otra escritora trans, señala en la crónica “Soy lo que soy” (2009): “soy marica, soy puto, soy

<sup>1</sup> Según Marlene Wayar (2021: 71), “Ninguna puede establecer o definir la palabra ‘travesti’: es lo más indefinible. Dentro de esa definición lo que tiene mayor peso hasta hoy, lamentablemente, viene desde fuera y es ‘las travestis son prostitución’. [...] Pero en este marco, obviamente, cualquier palabra que venga de afuera y que se lleve la carga prostitutiva lejos es más atractiva [se refiere a trans...]. Después terminamos dando toda la vuelta y volviendo a la palabra ‘travesti’, que tiene que ver con algo fundante: es mentira que no podemos salir de ese corralito que une prostitución y travestis. Buscamos resignificar la palabra a fondo, decir que estos no son los límites, es más, que no hay un significado único”.

trollo, soy trava, soy hetero, soy bisexual, ¿SOY HUMANO?"; y en algunas entrevistas, cuando se le pregunta cómo se define, responde: "No me identifico con las palabras trans, travesti ni con ninguna etiqueta. Quiero ser lo que soy, Naty Menstrual" (Máscolo 2016: s. p.). Este es un nombre de carácter paródico elegido y no el que le asignaron al nacer y figura en su DNI.<sup>2</sup> De esta manera, en los discursos, surge una idea de "identidad" que se deconstruye a sí misma, que no se sustancializa, para proponer en su lugar un artefacto *sui generis* fluido, inestable y cambiante, más cerca de los sistemas caóticos que de una interioridad unaria, monolítica y sin complejidades o contradicciones. El yo es una nada, un oxímoron, un significante flotante que toma forma-informe en la praxis, en la agencia, como devenir condicionado por la ley del deseo y en polémica con las determinaciones sociales y culturales características de los binarismos sexo-genéricos.

Por su parte, en su novela *Las malas* (2019) la actriz y escritora Camila Sosa Villada define la condición identitaria travesti a través de una imagen paródica cuyos polos son la extrema precariedad de sus existencias y la ferocidad defensiva y animal de su violencia. Las travestis de su relato habitan siempre el entrelugar, el intervalo, el lugar liminar de una animalidad impersonal que pone en crisis el concepto y la forma de lo humano y coloca el acento en la fiereza con la que construyen su vida en medio del rechazo, del desamor y del abandono (Montes 2021). Ahora bien, si en *El viaje inútil* (2018) —esa mezcla autoficcional de testimonio de vida y teoría de la escritura— Sosa Villada subraya el carácter autobiográfico de toda literatura afirmando "los mundos inventados por la escritura, la fantasía, la ciencia ficción, la mentira, solo es escribir sobre nosotros mismos" (2018: 97); en su novela *Las malas* (2019), que luego de ganar el premio Sor Juana Inés de la Cruz declara no autobiográfica en contraposición a lo que dice en su prólogo Juan Forn (2019),<sup>3</sup> evoca el pasado y construye un universo travesti mítico donde lo personal individual se contamina con la irrupción de un colectivo que configura una identidad en la que cada travesti es parte de las "células de un mismo animal" y toma la forma de una "manada" surgida de las entrañas de la tierra para afirmar la vida.

Así, en *Las malas* irrumpe la materialidad de un "nosotres" plural, heterogéneo y complejo compuesto con *ese resto* que la sociedad expulsa fuera de sí como *otredad anormal* y a partir de la cual se construye eso que, en palabras de Marlene Wayar (2019: 18-19), es una *nostredad* potente y viva que abandona el

<sup>2</sup> Naty Menstrual responde a la elección arbitraria de "Naty" por parte de una amiga y a la deformación del apellido de una conocida cantante y actriz española: Naty Mistral.

<sup>3</sup> "Cuando la gente insiste tanto en verlo como autobiográfico, yo lo que entiendo es que hay una pizca de transfobia detrás, que es la de no reconocer que una travesti puede inventar, y puede mentir, y puede jugar con el lenguaje a su antojo como se le dé la regalada gana. Yo inventé a esos personajes, inventé muchísimas situaciones del libro; otras, por supuesto, me pasaron. Yo lo que veo es: no le vamos a permitir a ella que se llame escritora, esto es una crónica de lo que ella vivió. Eso me molesta muchísimo, me siento agredida. Yo tuve esta discusión con Juan [Forn], el editor. Cuando leí el prólogo, me di cuenta de que tendría que salir más a responder por el prólogo que por mi propio libro; él orienta a los lectores hacia ese lugar, cosa que me parece fatal. A Alice Munro, cuando le preguntaban por *La vida de las mujeres*, ella decía: 'Es autobiográfico en la forma, pero no en el contenido'. Delphine de Vigan, en *Nada se opone a la noche*, habla de 'poner la vida al servicio de la ficción'" (Sosa Villada en Morales 2020: sp.).

discurso de la victimización y el género literario del melodrama autobiográfico para asumir una actitud política y combativa en la que la diferencia, lejos de disimularse, se radicaliza. La aporética idea de *identidad travesti*, una paradoja, juega con el multivalor, la complejidad y la opacidad de un cuerpo que encierra un enigma cuyo secreto está en la forma pero que no se define ni por la genitalidad ni por el sexo ni por el género binario. En este sentido, Marlene Wayar afirmará con provocativa actitud guerrera:

Me vas a bancar maquillada, me vas a decir “Marlene”, pero sabes que tengo falo, en mi cabeza, no sabés si me operé o no, pero en mi cabeza mi falo está. Ni vos ni nadie me van a venir a coger y vamos a discutir de igual a igual [...]. ¿Dónde está lo femenino en mí? Dónde puedo conmovirme con las cosas que conmueven a la femineidad. Seguramente serán diferentes no por una cuestión de masculinidad-femineidad y qué tengo yo que no tiene la otra, sino por sobre todo quién soy. No hay dos mujeres iguales, no hay dos travas iguales. Lo que hacen es igualarnos. [...] Si potenciamos y radicalizamos nuestras diferencias, ahí donde soy hombre, me estoy escapando, soy un hetero en fuga, y eso no implica que vaya a encamarme con varones y mujeres. *Implica que de eso me des-identifico, que ahí no estoy* [...] no estoy en tus estadísticas. No soy hombre, no soy mujer, no soy cristiana, no soy peronista... (Wayar 2019: 87-88; la cursiva es mía)

La teoría travesti latinoamericana reivindica el rechazo de toda homogeneización (teórica y social) y el valor crítico de la diferencia,<sup>4</sup> aún en el mismo seno de la comunidad dentro de la cual tampoco pueden borrarse las divergencias etarias, ideológicas y de clase social, como ha reiterado la activista Diana Sacayán (2017). En estos discursos, respuesta a la pregunta ¿quién soy?, ¿qué soy?, evita convertirse en una cuestión biológica de genitalidad y sexualidad que defina si se es varón o mujer; de autopercepción de quien, sintiéndose mujer, considera que está “atrapada en un cuerpo de varón”; o en asunto filosófico inherente a la problemática ontológica del “ser”, categoría que funciona como una sustancia que etiqueta a las personas según su parecido con el modelo ejemplar y les pone una especie de “lápida, de tarjeta” (Wayar 2019: 69). Se trata de pensar la identidad en términos no binarios, de acuerdo con una lógica difusa o borrosa en donde prima el multivalor y la paradoja (Fischer Pfaeffle 2003).

La respuesta a la pregunta ¿quién soy yo?, si no quiere reproducir el relato heteronormativo de una subjetividad identitaria esencialista, busca enunciarse como discurso político que ponga en crisis los sentidos naturalizados, subrayando la singularidad y al mismo tiempo el derecho igualitario para todos los cuerpos. Por ello, la activista travesti Lohana Berkins, directora de la Asociación

<sup>4</sup> Utilizo esta denominación para señalar la emergencia en el seno de la comunidad travesti de un pensamiento no sistemático y sin certezas a priori, que se niega a reproducir sin más, de manera acrítica y descontextualizada, lo que los medios académicos del Norte teorizan sobre las subjetividades trans. La idea es, como señala Camila Sosa Villada en el “Prólogo” de *Furia travesti. Diccionario de la T a la T* de Marlene Wayar, corregir los vacíos que se han dejado para la palabra travesti, nombrar al mundo desde esa perspectiva “renombrándolo” y “traicionando el palabrerío ajeno” (2021: 13-14).

de Lucha por la identidad (ALIT), jamás aceptó ser denominada “transgender” o “queer”. Considera que ninguna identidad creada en otro contexto puede nombrar ese *artefacto* que ella es: “Yo soy travesti, aunque mi DNI diga ‘mujer’. Yo soy Lohana Berkins: travesti. Si no, seguimos aceptando que los genitales nos dan la identidad. El travestismo rompe con eso. Nos construimos” (Berkins 2016: min. 4:05). Así, cuando habla en Naciones Unidas determina: “No soy Rigoberta Menchú, no voy a dar testimonio. Yo vengo a hablar de política” (en Wayar 2019: 70). Y la política es indisciplina y puesta en acto de la igualdad: una redistribución de lo sensible, una desnaturalización de las jerarquías, una visibilización de lo invisibilizado y un rechazo de las distribuciones binarias de los cuerpos que caracterizan la sociedad capitalista y patriarcal en la que vivimos, la construcción de un espacio para que se hagan perceptibles las voces y los cuerpos disonantes (Rancière 2010).

Es necesario acercarse al universo “trava” argentino, no a partir de los paradigmas académicos sobre género del Norte, que sirven como horizonte del pensamiento pero corren el riesgo de convertirse en *deber ser* autoritario de una realidad que les es ajena, sino a través de la compleja diversidad de los registros concretos y singulares de la experiencia del configurarse como *cuerpo travesti* en la que lo individual siempre está mediado por lo colectivo y lo colectivo por lo individual y se encuentra enraizado en el contexto histórico latinoamericano, que Susy Shock denomina “trans sudaca”. No es lo mismo ser travesti, o trans,<sup>5</sup> en la ciudad de Nueva York que en el conurbano bonaerense; tampoco es lo mismo ser travesti, tener un pensamiento de derecha y pertenecer a una clase social adinerada que ser de izquierda y pobre, dirá Diana Sacayán (2017: 26:40). Toda generalización repite el gesto reductor del deber ser naturalizado e impuesto como ley sobre la vida que distribuye lo sensible según jerarquías y dicotomías. En este sentido, en su “Manifiesto. Hablo por mi diferencia”, Pedro Lemebel ya le reclamaba a la izquierda ortodoxa, marcada por una racionalidad machista y expulsiva de la diferencia:<sup>6</sup> “No me hable del proletariado, que ser pobre y maricón es peor” (1996: 83-90).

## 2. GÉNERO SEXUAL Y GÉNERO TEXTUAL

La experiencia histórica individual y colectiva solo se vuelve inteligible a través de un relato, de un modo de narrar que supone selección y montaje de fragmentos para construir una causalidad que de suyo no tiene. La historia, eso incontrolable que nos atraviesa y nos modifica, pero que como sujetxs hacemos todos los días, solo se puede aprehender textualizada (Jameson 1989). Esta cuestión complejiza

<sup>5</sup> Aquí el término trans está usado como categoría política aglutinante de un universo plural donde prima la diferencia, que solo está unido en materia identitaria por la categoría ajena que los estigmatiza como “puto de mierda” (Wayar 2021: 69).

<sup>6</sup> En el filme documental argentino *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), de la directora Agustina Comedi, una serie de personajes militantes de izquierda y ligados a la vida de su padre dan testimonio de la imposibilidad que tenían dentro del partido de hacer pública su condición de homosexuales, que debían ocultar oficialmente y recluir en la experiencia íntima.

el tema del género y de la identidad. No se puede reflexionar sobre los *relatos del yo* sin su vínculo con los entramados narrativos, las leyes y las transgresiones que los caracterizan. Los géneros literarios y factuales funcionan como horizonte de escritura y de lectura. Justamente por eso permiten atribuir significado. Son mediadores sociales a través de los que se establecen pactos de lectura. Al mismo tiempo, por su carácter convencional, no sustancialista, relacional e histórico, su configuración genérica es indecidible: ¿cuáles son las marcas narratológicas que diferencian, por ejemplo, la autoficción de la autobiografía, si se tiene en cuenta que los rasgos formales de una y de otra carecen de toda especificidad y constituyen un espacio complejo y paradójico?

La ley del género es *la traición a la ley de la pureza* (Derrida 1981). Los géneros literarios están definidos por la hibridez, la complejidad y la apertura del guiño. En todo caso, a nivel del consumo masivo, no son más que el efecto de una hipótesis de lectura o del paratexto que una editorial coloca en la tapa o la portada de un libro, para orientar la asignación de sentido y hacer vendible o reconocible el producto en el mercado editorial. “Novela”, “crónica”, “autobiografía” o “diario” no son más que etiquetas provisionales, territorios porosos que mutan según la perspectiva a partir de la cual se los configure o se los interprete. En este sentido, género sexual y género textual tienen el mismo funcionamiento. Solo adquieren valor ontológico de sustancia en un orden mimético y un paradigma metafísico que suponga la existencia de un modelo atemporal, eugenésico, puro y verdadero que impone su legalidad a los cuerpos y a los textos desde un más allá ideal, como parte de un derecho universal que se impone sobre la pluralidad de la vida para constreñirla.

Esta problematicidad del género, sexual y literario, como configuración de lo que se puede denominar en términos generales “narraciones del yo” se hace evidente en *Fatal* (2020), de Carolina Unrein. La publicación, definida por el subtítulo como “crónica trans”, es considerada un “diario íntimo” por el “Prólogo” de la escritora Camila Sosa Villada, que la presenta y funciona, además, como metatexto. Según esta narradora travesti, los diarios permiten a las escritoras llevar a cabo un “movimiento de intimidad” que se vincula con el “cuerpo de sus lectores”, al mismo tiempo que establece un vínculo cierto entre literatura y vida (Sosa Villada en Unrein 2020: 9). En efecto, tanto en la charla TEDx Córdoba (2014) como en el ensayo *El viaje inútil* (2018) y en su novela *Las malas* (2019),<sup>7</sup> Sosa Villada otorga carácter autobiográfico a la literatura y, discutiendo las tesis del giro lingüístico y del textualismo postestructuralista, se opone a la idea de una escritura separada de la experiencia vital de su autora. Por eso, escribe: “la literatura como la entendimos hasta ahora nos escamotea por mala costumbre quién está detrás escribiendo lo que tanto nos gusta. Los diarios han servido para comprobar que no es posible que solo importe el libro y no quien lo haya escrito” (en Unrein 2020: 9). De este modo, tanto en el prólogo como en el texto de Carolina Unrein se busca crear un pacto de lectura cuyo efecto, a través del género textual crónica o diario íntimo, sea autobiográfico porque ella estaría

<sup>7</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>>.

narrando fragmentos de *su* vida. Así, se pone el acento en la propiedad y especificidad del testimonio como expresión de una historia identitaria en la que autora, narradora y personaje son las mismas.

La narración de Carolina Unrein, entonces, y desde su presentación, emerge como un texto en conflicto que desbarata las etiquetas: ¿crónica, diario íntimo o autobiografía? *Fatal*, en tanto escritura del yo, está atravesada por una de las dominantes culturales de la contemporaneidad que plantea la centralidad del sujeto bajo la figura de ficciones que escenifican los ilusorios desdoblamientos y pliegues del yo, pero también la impersonalidad de la vida junto a su carácter colectivo. Por ello, en la textura de los escritos emergen elementos del *bio individual* que dan lugar a la autobiografía, en sus versiones canónicas, o, en su defecto, a la autoficción, el diario íntimo y/o el *blog*. En estos entramados narrativos, surgen voces diversas que polemizan y disputan espacios políticos, estéticos y éticos, erosionando los límites, hoy de por sí imprecisos, entre lo íntimo y lo público (Arfuch 2013: 19).

Sin embargo, más allá de que no se pueda discutir el carácter histórico de una vida, cuyo sujeto tiene una identidad validada por el estado-nación y de la que pueden dar fe sus allegados, reduciéndola a mero producto de la ficción, desde el giro lingüístico la autobiografía ha dejado de leerse como sinónimo de verdad del sujeto o como copia de su existencia real, tanto más si esa subjetividad pone el acento en su condición paradójica, tránsfuga, liminar, difusa, inaprensible. Narrar es dar una forma sensible y una lógica causal a lo que no lo tiene y remitirla a la impersonalidad de la vida. Por ello, no hay que confundir las narraciones del yo con la verdad de una existencia subjetiva, si es que esta verdad fuera posible, pues siempre queda un resto no dicho o no simbolizable en toda vida. La autobiografía, tenga la forma que tuviere (narración biográfica, crónica, testimonio, diario, blog), es un modo de figuración (y no de representación, de reflejo o de copia) que pone en cuestión la diferencia pragmática entre ficción y relato factual. La escritura apenas puede dar testimonio de que un determinado sujeto empírico *ha sido*, igual que la fotografía y la cámara de video o cinematográfica en el documental, pero esa construcción se produce a partir de un proceso estético de figuraciones, siempre fragmentario, que implica selección de escenas memorables, asociación de fragmentos y construcción. En ese movimiento retrospectivo configurador de historias de vida siempre hay recorte, invención, rememoración, olvido y silencio. Lo dicho y lo no dicho interactúan configurando un tejido heterogéneo lleno de lagunas o espacios en blanco.

Por otra parte, la autobiografía es un discurso de estructura especular, por tanto imaginaria, que permite dar cuenta de un uno-mismo narcisista, pero a través de la presuposición de que hay una continuidad entre el sujeto productor, el texto producido y la comprensión lectora. El llamado *pacto autobiográfico* (Lejeune 1991) parte de una convención ilusoria: suponer que el sujeto quiere decir lo que el texto dice, que la escritura lo refleja y que el lector comprende eso mismo. Este hecho convierte a la autobiografía en un género a la vez necesario, para quien de modo retrospectivo quiere dar cuenta de su experiencia vital, e imposible, desde el momento en que esa experiencia debe ser ficcionalizada

para devenir transmisible. La configuración de un sujeto histórico al que el texto “pertenece”, pues sería quien lo narra, además de su autor, implica la existencia de figuras, tropos, productores de subjetividad que intentan restaurar lo ausente, el sujeto (De Man 1991).

En el caso de Carolina Unrein, el sujeto que narra subraya su carácter indecible porque se va transformando a medida que se escribe y, al mismo tiempo, pone en crisis sus propias percepciones de carácter especular a lo largo de una narración en la que se yuxtaponen el varoncito maricón que se creía nena, la Carolina travesti que murió y la Carolina renacida a partir de la vaginoplastia,<sup>8</sup> que se pregunta angustiada por su sexualidad ya que ha amado a hombres y mujeres. Este yo tráfuga, huidizo, en el acto de narrarse cuestiona la identidad que le devuelve el espejo de la escritura, mientras se construye en el proceso de vivir, escribir y reflexionar, a modo de cinta de Moebius.

De esta manera, podemos decir, de manera general, que todo relato del yo emerge, en términos genéricos tanto sexuales como escriturarios, como un nudo de indeterminaciones. En él los sentidos están suspendidos y en disenso: son abiertos e incompletos. Por ello, construyen una imagen identitaria *pensativa* (Ranciè 2010), atravesada por tensiones y figuraciones en conflicto. El cuerpo parlante y mudo de la escritura en *Fatal* se hace legible como un entramado complejo y paradójico que está intervenido por el aquí y ahora de la historia,<sup>9</sup> los devenires del deseo y el compromiso ético que traza un horizonte que le sirve de utopía: “que haya un cambio en la sociedad” (2020: 151).

En el “Epílogo”, la narradora rechaza con la imperiosidad de una adolescente desencantada una realidad hipócrita, inclusiva en las leyes pero despiadada en la práctica,<sup>10</sup> en la que todavía se produce un travesticidio cada “noventa y seis horas”, como los de Marcela Chocobar o Diana Sacayán; se abusa o se viola a niñas y adultas travestis, incluso en comisarías; se las reduce al silencio porque no tienen las palabras adecuadas para decir lo que piensan; se las persigue; y se sigue patologizando la condición travesti. En este mismo sentido, Susy Shock manifiesta respecto de los medios hegemónicos: “Nos permiten entrar para ser las bufonas de la corte, para ser esa irrupción, para ver ‘Pobrecitas ¿qué necesitan? Denle el documento’. Y para demostrar que la heterosexualidad está construyendo un mundo más o menos justo [...] [y] tolerante” (en Wayar 2019: 59).

### 3. MASH-UP

¿Cómo se narra, entonces, la trayectoria errante, paradójica, de un yo vacío que se define más por lo que rechaza o por lo que no es que por lo que determinaría

<sup>8</sup> La idea de renacimiento no tiene que ver aquí con la idea de “sentirse en un cuerpo equivocado” sino con la experiencia de un autoengendramiento a través de la elección de una determinada forma corporal en la que se materializa el deseo de manera siempre incompleta.

<sup>9</sup> Expresión usada por Paul Preciado en el *Manifiesto contrasexual* (2011).

<sup>10</sup> Cf. AAVV. Informe Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la argentina, octubre 2016, <[https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/ARG/INT\\_CEDAW\\_NGO\\_ARG\\_25486\\_S.pdf](https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/ARG/INT_CEDAW_NGO_ARG_25486_S.pdf)>.

la elección de un género? Un yo que prefiere la aventura de contarse y mirarse *siendo* en sus contradicciones y dudas, para no encerrarse en la seguridad cristalizada que le brindarían las etiquetas varón/mujer o en la problemática autopercepción de sí como una mujer en un cuerpo de hombre, que no anula los binarismos y acata la ley de la heteronormatividad. El escrito de Carolina Unrein funciona como campo de intervención crítica para reflexionar en torno a la posibilidad de una autobiografía des-identitaria, con un yo des-identificado que, lejos de cristalizar en una figura que lo sustancialice o en un concepto que lo haga legible, disciplinable y clasificable, permita la irrupción de lo huidizo y de la singularidad con la incerteza de lo abierto al devenir.

Un yo que enuncia se nombra Carolina Unrein, manifiesta tener 19 años y narra retrospectivamente y de manera no lineal, fragmentando el tiempo del relato, lo que figura como *su vida*, aunque en el entramado del texto esa vida converja en un *nosotros travesti* en el que se reconoce, con variaciones, la experiencia colectiva de habitar una sociedad machista y hostil. La síntesis de esta trayectoria nos indica que, habiendo nacido varón según la ley de la heteronormatividad, en la niñez sintió la incomodidad de esa categoría: se autopercibía como “una niña marica” y, poco más adelante, como una “pequeña traba” que se llamó a sí misma “Jennifer” (2020: 23), aunque se había convencido de que no era una nena (2020: 24) y en las filas del colegio (varones de un lado, mujeres de otro) elegía estar *en el medio*. A los 10 años se convirtió en “troll” y se enamoró de Ludmila, una compañerita. Más adelante, en la adolescencia, percibiéndose heterosexual, es pareja de dos hombres mayores que, como comprenderá luego, abusaron de ella. Finalmente, decide operarse con el apoyo amoroso de sus padres y, una vez que su cuerpo se ha repuesto de la cruenta intervención y se radica en Buenos Aires, siente despertar el deseo por una mujer, se pregunta si es lesbiana y descubre, ya no la verdad de su sexo, sino que su género no es otra cosa que eso indescifrable que construyó de sí misma; un autoengendramiento sin nombre, sin ley ni regulación posible: “soy todas, mi propia creación especial” (2020: 142).

La figura que organiza el relato de los diez capítulos de *Fatal*, más el “Epílogo”, tiene la forma de un *Mash-up* de secuencias temporales discontinuas que corresponden a diferentes “yoes”, aunque a veces las diferencias entre ellos son fractales. Sin embargo, ordenando los bloques a partir de las escenas de la infancia hasta llegar al presente (2020) se percibe la idea de una progresión no lineal pero liberadora en la vida de la protagonista, sobre todo en la asunción definitiva de la subjetividad como una construcción fluida e inestable que no se organiza según categorías o etiquetas genéricas y sexuales.

El nombre de la narradora, Carolina Unrein, y el uso de la primera persona por parte de quien narra otorga unidad a los diversos capítulos y construye el efecto de una subjetividad en errancia y búsqueda que se detiene en ciertos puntos nodales, reconocibles en otros relatos trans, para reflexionar sobre ellos, dar testimonio, reconocer su importancia sanadora o denunciar la violencia y la injusticia que en esas escenas se manifiesta, muchas veces asumiendo la voz del colectivo travesti. Esas secuencias son: la infancia y el vínculo con la pareja parental, la escuela, la pubertad y las problemáticas relaciones inter pares, el amor

y la sexualidad, la violencia social, la constitución de una familia travesti elegida, la vocación y el vínculo problemático entre las diferentes generaciones travestis.

La palabra *mash-up* señala “la mezcla de fragmentos de diferentes cosas” (2020: 95),<sup>11</sup> como la propia narradora aclara al referirse al show que hacían en teatro con dos compañeras más pertenecientes a la comunidad LGTBQ. Esta suerte de montaje de elementos dispares opera como tropo general y está en consonancia con la erosión de la idea de un yo unario especular que se narraría a sí mismo a través de un relato lineal retrospectivo. En lugar de este tipo de narración, le lector se encuentra con un colaje de escenas fragmentarias o, si se prefiere, con un *espejo trizado* que pone en jaque la unidad del yo especular unario: “Las infancias son complicadas, pero más lo son para nosotras, las travas, y mis hermanas maricas. Fui una niña marica y llegué a ser una pequeña trava” (2020: 23). Así, las secuencias narrativas se yuxtaponen sin un orden cronológico progresivo y lineal. De esta manera dan cuenta de la compleja estructura de una escritura y de una existencia que se construyen de manera incompleta a partir de escenas memorables articuladas en torno a una fecha central, la de la vaginoplastia a la que decide someterse quien dice “yo” en este relato, para enterrar una vida pasada conflictiva y renacer en la Carolina que quería ser, aun sin saber muy bien cómo sería (2020: 15): “6 días después”; “15 años antes”; “Durante”; “5 años antes”; “Dos días antes”, “18 meses antes”; “4 meses antes”; “20 días después”; y “5 meses después”. Sin embargo, este renacer no supone la asunción de una identidad de género y sexual coherente y heteronormativa ni cierra los interrogantes acerca de la identidad paradójica y compleja de ese yo “renacido”.

Los trayectos narrativos que articula la voz de Carolina acumulan vivencias que la fueron marcando y que, a veces en su misma trivialidad (como la cuestión del largo del pelo en tanto medida de la femineidad), sirven para subrayar hasta qué punto la narradora se siente presionada socialmente a vivir una vida que no ha elegido. Pero, sin duda alguna, el centro del relato al que se vuelve una y otra vez está constituido por lo que la narradora llama “renacer de una muerte” (2020: 14), es decir, los momentos posteriores a su vaginoplastia y la violencia de muerte que esa intervención supone. Se acumulan por ello las referencias al “posparto” (2020: 16), al nacimiento en el seno de la sagrada familia renacentista, constituida por el amor de unos padres que la contienen, la aman y la cuidan (2020: 17), la recuperación del sabor de las comidas, la necesidad de un baño bautismal y de usar ropa interior de mujer o pintarse los labios de rojo. En este sentido, es interesante señalar que, en el renacer de Carolina tal y como es narrado, se concreta la utopía que propone Sandy Stone en el “Manifiesto Posttransexual” (1991), donde pide a las transexuales que dejen de lado el silencio y la invisibilización que utilizaban en su vida anterior para ser aceptadas y pasar por mujeres, sometiéndose a la ley heteronormativa, y asuman el carácter monstruoso de su condición como “entes físicos en continuo cambio de figura y terreno que van más allá de los confines de cualquier representación posible”

<sup>11</sup> La palabra *mash-up* proviene de un término musical en inglés, que significa crear una nueva canción a partir de la mezcla o pedazos de otras canciones. De ahí deriva el *mash-up* de software e incluso se habla de *mash-up* monstruos.

(1991: 18). Al igual que los géneros literarios de los que hablaba Derrida, la ley del género sexual es siempre la transgresión a la ley de la pureza genérica y de la verdad del sexo, marcada por la genitalidad.

Justamente, el cambio generacional se hace evidente si se confrontan los relatos trans que cita Stone y el que se construye en *Fatal*: ello pone sobre el tapete los efectos de la transformación de los tiempos y la diferencia entre lo que era ser travesti, o transexual en los años 90 y lo que es hoy, en la segunda década del siglo XXI. Igual que Susy Shock (2019) y Marlene Wayar (2019), en reiteradas oportunidades la narradora hace referencia a las "tías travas" que vivieron épocas muchos más duras que ellas, fueron rechazadas por sus familias, no tuvieron los derechos ganados a través de las leyes inclusivas del kirchnerismo, fueron condenadas a la clandestinidad, la prostitución, la droga, desaparecidas, asesinadas impunemente; y, al mismo tiempo, por esas trayectorias vitales atravesadas por la violencia y la desprotección del estado, desprecian a las trans más jóvenes, las miran con desconfianza y sienten que les van a robar el trabajo. De este modo, lejos de construir una figura homogénea de la comunidad travesti, el relato de Carolina Unrein deja ver las contradicciones que operan en su mismo seno y el contraste entre las leyes progresistas del estado argentino y la realidad cotidiana donde todavía se producen travesticidios y discriminación.

En el "Epílogo", quien narra asume sus plurales identidades, sus sucesivas muertes y resurrecciones, la materialidad de un cuerpo sometido a la mirada de los otros y de su propia mirada especular. Cuando su enunciación alcanza el presente, termina por declarar su hartazgo del mundo tal como es, diciéndole "No" y afirmando al mismo tiempo su propia realidad compleja, insustancial y en construcción a través de la repetición acumulativa del pronombre de primera persona singular y del nombre y apellido que abre y cierra el espacio de lo individual para dar lugar a la denuncia en la que asume la pertenencia a un colectivo *otro* que, en palabras de Marlene Wayar, se puede llamar "nostredad":

Yo Carolina Unrein, yo, la pibe del lindo culito, yo, la sobreviviente del abuso sexual, yo, la del desorden alimenticio [sic], la ansiosa, la sola, yo, la puto, la marica, la trava, yo, Carolina Unrein, me declaro harta de este mundo de terror y de espanto, de este mundo sin oportunidades, harta de este mundo de mierda que se lleva a una de nosotras cada noventa y seis horas ... (Unrein 2020: 148).

#### 4. CODA

Texto y cuerpo, género literario y género sexual, figuran una historia de vida contada en primera persona con la forma de una paradoja. Por ello, el relato del yo en *Fatal* no culmina con el descubrimiento de una verdad definitiva que legitimaría la existencia de quien al mismo tiempo narra y es narrada, otorgándole una identidad definitiva, clasificable y conceptualizable. Tampoco acepta las leyes teleológicas de la novela de formación, porque la historia no se cierra en el presente con la concreción de una meta y la idea de una plenitud alcanzada. El "Epílogo", lejos de cerrar la historia con la expresión de un *amor fati*, la deja abierta diciendo "No" a lo dado y subrayando la disidencia. En lo singular, la voz

narradora rechaza todo tipo de disciplinamiento genérico y sexual para pensarse como un artefacto constituido a fuerza de voluntad y deseo, pero sobre todo gracias al amor de quienes en la infancia la abrazaron y en la adolescencia la ayudaron a morir y a nacer nuevamente, y a quienes la acogieron como familia travesti elegida en Casa Brandon.<sup>12</sup>

La autobiografía aporética de Carolina Unrein pone el acento en la experiencia de la diferencia. En esa singularidad inclasificable e insumisa está el centro de su apuesta política. En cuanto a la dimensión de lo colectivo, la narradora se reconoce parte de una “nostredad”, de una alteridad indisciplinable que configura un nosotras, dice “NO” al futuro reproductivo y llama a la responsabilidad de una sociedad que, a pesar de las leyes inclusivas, sigue produciendo cuerpos descartables y vidas no futuribles. En este sentido, la autobiografía de un cuerpo travesti que ha decidido transformar sus genitales, cuyo nombre es Carolina Unrein, deviene “Manifiesto Político Postransexual” al exaltar las posibilidades combinatorias infinitas de la vida, la riqueza de lo liminar y la necesaria rebelión de los cuerpos ante “el chaleco de fuerza del género” (Rubin 1996: 80).

#### OBRAS CITADAS

- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploración en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berkins, Lohana (2016). Entrevista, YouTube, 7 abril. <<https://www.youtube.com/watch?v=CJAzEfQg-Tw>> (20 de marzo de 2021).
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Comedi, Agustina (dir.) (2017). *El silencio es un cuerpo que cae*. FilmAffinity.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”, in *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental*, *Anthropos, Suplemento*, 29: 113-117.
- Derrida, Jacques (1980). “La loi du genre”, *Glyph*, 7: 176-201.
- Fischer Pfaeffle, Amalia E. (2003). “Devenires, cuerpos sin órganos, lógica difusa e intersexuales”, in *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, ed. Diana Maffía. Buenos Aires: Feminaria Editora, 11-32.
- Forn, Juan (2019). “Prólogo”, in Camila Sosa Villada, *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets, 7-11.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

---

<sup>12</sup> Así se define Casa Brandon en su página web (<<https://brandon.org.ar/somos/>>): “Casa Brandon es una Asociación Civil y cultural, un equipo de personas que puede –desde lo afectivo pero también desde lo formal– crear y apoyar un sinfín de proyectos e iniciativas. Es una identidad constituida, posible y motorizante: un centro cultural, una galería, una web, redes sociales, eventos, alianzas, una biblioteca, una productora, una editorial, un punto de despegue y contención, lo presencial y lo virtual. Brando toma al arte y sus manifestaciones como fundamento de su activismo (ARTIVISMO) y la cultura como un potente hecho político capaz de promover una sociedad más justa e igualitaria. Si bien Argentina es pionera respecto a la promulgación de algunos derechos para la comunidad LGTBTTIQ+, el reto de Brandon es trabajar por la ejecución real de esos derechos en sociedad y la transformación profunda del imaginario común en terreno fértil y amable para su ejercicio”.

- Jameson, Frederic (1989). Documentos de cultura, documentos de barbarie. Buenos Aires: Visor.
- Lejeune, Phillipe (1991). "El pacto autobiográfico", in La autobiografía y sus problemas teóricos, *Anthropos. Suplemento*, 29: 47-61.
- Lemebel, Pedro (1996). "Manifiesto. Hablo por mi diferencia", in *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 83-90.
- Máscolo, Tomás (2016). "Entrevista. Quiero ser lo que soy: Naty Menstrual", *La izquierda diario*, <<http://www.laizquierdadiario.com/Quiero-ser-lo-que-soy-Naty-Menstrual>> (3 de febrero de 2020).
- Menstrual, Naty (2009). "Soy lo que soy", <<http://natymenstrual.blogspot.com/2009/12/soy-lo-que-soy.html?q=soy+lo+que+soy&view=timeslide>> (19 de marzo de 2021).
- Montes, Alicia (2021). "Devenir travesti: el cuerpo como intervalo problemático: *Las malas* de Camila Sosa Villada", in *Devenir Monstruo*, dir. Audran Marie y Silvina Sánchez. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (en prensa).
- Morales, Clara (2020). "Entrevista. Camila Sosa Villada: 'Para mí, el premio es estar viva, estar haciendo ficción de todo esto'", *Infolibre*, 8 de diciembre, <[https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion\\_1\\_1190696.html](https://www.infolibre.es/cultura/camila-sosa-villada-premio-viva-haciendo-ficcion_1_1190696.html)> (20 de marzo de 2021).
- Preciado, Paul (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rubin, Gayle S. (1996). "El tráfico de mujeres. Notas sobre la 'economía política del sexo'", in *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, comp. Marta Lamas. México: PUEG-UNAM, 35-91.
- Sacayan, Diana (2017). *Conurbano*, Capítulo 1, Canal Encuentro, 7 julio, <<https://www.youtube.com/watch?v=85tKM6oQwJg>> (20 de marzo de 2021).
- Shock, Susy (2011). "Reivindico mi derecho a ser un monstruo", Youtube, 30 octubre, <<https://www.youtube.com/watch?v=udup-LFqnXI>> (19 de abril de 2021).
- Shock, Susy (2019). "Prólogo", in Marlene Wayar, *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- Sosa Villada, Camila (2014). *Camila Sosa Villada Profunda*. Charla TEDx Córdoba, <<https://www.youtube.com/watch?v=KQDRKphX23M>> (30 de enero de 2022).
- Sosa Villada, Camila (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Stone, Sandy (2017). "El imperio contraataca. Un manifiesto postranssexual", in *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*, ed. Pol Galofré y Miquel Missé Sánchez. Madrid: Egales.
- Unrein, Carolina (2020). *Fatal*. Buenos Aires: Planeta.
- Wayar, Marlene (2019). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- Wayar, Marlene (2021). *Furia Travesti. Diccionario de la T a la T*. Buenos Aires, Paidós.