

El cuerpo inclasificable. Inteligibilidad de mujeres trans/travestis en la serie documental 'Tacos altos en el barro'

The unclassifiable body. Intelligibility of trans/transvestites women in the documentary series 'Tacos altos en el barro'

Alejandro Silva Fernández

 <https://orcid.org/0000-0003-4054-2608>

Universidad Nacional del Nordeste - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
silvaferale@gmail.com

Recibido: 22-02-2019
Aceptado: 08-04-2019



Resumen

En este trabajo se analizarán las representaciones de mujeres trans/travestis en la serie documental Tacos altos en el barro (2012) de Rolando Pardo. La misma narra las historias de Wanda, Killy, Paloma, Daiana, Paola y Zaira. Seis mujeres trans/travestis que viven en comunidades indígenas emplazadas en el interior de la provincia de Salta ubicada en el norte de Argentina. El interés estará puesto en las estrategias de las que se vale el relato audiovisual para abonar al proceso dinámico de construcciones interseccionales de la identidad sexo – genérica inscriptas en las regulaciones de clase, sexo y raza, entendiendo al margen como el espacio simbólico al que se relega a la disidencia del sistema heteronormativo pero también en su dimensión menos metafórica, relacionada con las dimensiones geográficas donde reposa la pobreza. En este sentido se tendrán en cuenta las formas en las que el documental se inserta en el entramado de constructos hegemónicos de la representación de agentes normativizados dentro del sistema binario fundamentado en el sexo y en el grado de sexualización del cuerpo, donde las corporalidades trans/travestis devienen inclasificables y frente a lo cual, la matriz heterosexual opera en su readecuación.

Palabras clave: población trans/travesti, documentales audiovisuales, representaciones, interseccionalidad, matriz heterosexual.

Abstract

This work analyze the representations of trans / transvestites women in the documentary series Tacos altos en el barro (2012) directed by Rolando Pardo. It tells the stories of Wanda, Killy, Paloma, Daiana, Paola and Zaira. Six trans / transvestite women living in indigenous communities of the province of Salta located in the north of Argentina. The interest will be placed on the strategies that the audiovisual story uses to support the dynamic process of intersectional constructions of the gender inscribed in the regulations of class, sex and race, understanding the margin as the symbolic space to which relegates to the dissidence of the heteronormative system but also in its less metaphorical dimension, related to the geographical dimensions where poverty rests. In this sense, the ways in which the documentary is inserted into the network of hegemonic constructs of the representation of normative agents within the binary system based on sex and on the degree of sexualization of the body, where trans/ transvestites bodies become unclassifiable and against which, the heterosexual matrix operates in its readjustment.

Keywords: trans/transvestite population, audiovisual documentaries, representations; intersectionality, heterosexual matrix.

Sumario

1. Introducción | 2. La puesta en pantalla de lo natural como constructo | 3. La dialéctica otrificadora en la clasificación punitiva de la disidencia binaria | 4. Adaptaciones a esquemas de funciones inteligibles | 5. La sentencia a permanecer como agentes nocturnas | 6. La sexualización del cuerpo como requisito representacional | 7. La mirada privilegiada del sujeto masculino | 8. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Silva Fernández, A. (2019): "El cuerpo inclasificable. Inteligibilidad de mujeres trans/travestis en la serie documental 'Tacos altos en el barro', *methaodos.revista de ciencias sociales*, 7 (1): 90-106. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v7i1.273>

1. Introducción

Las formas de representación televisiva y cinematográfica de la diversidad sexo –genérico– identitaria en la Argentina, desde sus orígenes atravesaron instancias que fueron de la prohibición a la ridiculización, la patologización e inclusive, la criminalidad. Un varón no debía ser mostrado deseando a otro varón, tampoco una mujer a otra mujer y claramente ninguna otra posibilidad que excediera o desbordara el constructo estable del deseo orientado al sexo opuesto. Los cuerpos debían estar cubiertos acordes a su genitalidad y responder a lo que dicta la norma para dar cuenta de la eficiencia de un sistema que debe garantizar la “normalidad” para mantener su estatus. Esta situación se fue modificando a partir de la década de los 80, cuando la industria cinematográfica presentó y permitió imaginar relaciones erótico-afectivas más allá de la norma heterosexual (Blázquez, 2017)

En el documental *The Celluloid Closet* (1995) Rob Epstein y Jeffrey Friedman señalan que el cine, como gran fábrica de mitos, enseñó a los heterosexuales qué pensar de los gays y a los gays qué pensar de sí mismos, a la vez fijó estereotipos, roles sociales y sexuales ligados al género. Y tal como lo advierte Melo: “El cine se sitúa en un lugar privilegiado como agente y fuente de la historia, de trasmisor y creador de imaginarios sociales hegemónicos y contrahegemónicos, de receptor de sentidos que transitan desde los grandes escenarios de la sociedad y el Estado hasta los microescenarios de la vida” (2008: 28).

En las condiciones contemporáneas de circulación de discursos sociales¹, es necesario tener en cuenta otras particularidades en los hábitos de consumo ya que, en la anterior afirmación –acerca del rol del cine en la configuración de las identidades– es necesario contemplar también la televisión. Aunque tener en cuenta a estos dos medios sigue siendo insuficiente. Los consumos *on-demand*² ponen a disposición de los usuarios una infinidad de productos en circulación que permiten escapar de la imposición de la grilla televisiva hacia otras formas que redefinen los dispositivos de acceso –celulares, *notebooks*, *tablets*, *Smart tv’s*– además de los espacios de enunciación y producción que también poseen la potencialidad de escapar de la limitación económica de otros tiempos, en virtud de la versatilidad tecnológica.

Las innumerables posibilidades de acceso a la tecnología y la disminución de costos para producir y poner en circulación discursos en múltiples formatos no significa que los mismos sean inocuos o imparciales. En este sentido Wilding (en Caggiano, 2012) realiza una crítica frente a la concepción que posiciona a la red como una utopía sin género, ya que la misma ya está grabada con respecto a cuerpos, sexo, edad, economía, clase social y raza. Esta marca puede ser puesta en tensión cuando se identifica la potencialidad que trae aparejada la puesta en circulación de otros discursos, concebidos en vistas a mitigar esas representaciones que consolidan determinados estereotipos.

A principio de los años 1990 en Argentina, comienza a encontrar sus espacios la “política de visibilidad” (Bellucci y Rapisardi, 1999)³ a partir de la participación y toma de la palabra de activistas en diferentes espacios. Generando un doble efecto en las representaciones circulantes. Por un lado, provocó la ampliación de la brecha existente en relación a las desigualdades materiales y simbólica; por el otro lado, posibilitó la difusión de diversas problemáticas que interpelan al colectivo en general, pero contemplando diferencias, y por ende las urgencias identificadas en cada sector poblacional desplazado hacia la invisibilidad (Pecheny, 2003; Meccia, 2006; Settanni, 2014). En el caso de las personas trans/travestis⁴, estas demandas

¹ La circulación de discursos sociales en la red semiótica se da en marco de dos conjuntos de restricciones, por un lado, las condiciones de producción que son aquellas determinaciones que restringen su generación y las condiciones de reconocimiento que son aquellas determinaciones que limitan su recepción (Verón, 1993).

² Es decir, aquellos contenidos cuyo acceso depende de la voluntad del usuario y no se encuentran impuestos por una grilla de programación, sino que se ven atomizados por la piratería o los contenidos abiertos en plataformas de video que permiten que los usuarios accedan, a veces, sin restricciones geográficas.

³ La misma consistió en la demanda de la población LGBTIQ de poseer mayor presencia en los medios de comunicación, entendiendo a la visibilidad en su potencialidad transformadora en vistas a denunciar situaciones de discriminación, estigmatización y segregación. La sigla LGBTIQ hace referencia a lesbianas, gays, bisexuales, trans intersex y queer. El genérico “trans”, es una categoría inclusiva que refiere a transexuales, travestis y transgéneros.

⁴ A lo largo de este trabajo se utilizará el término trans/travestis para hacer referencia a aquellas personas cuya identidad sexo-genérica no coincide con la asignada al nacer en base a un criterio genital, así como aquellas cuyos comportamientos de género no coinciden con lo que el régimen heteronormativo delimita en base a su sexo. Cuando se nombre a las protagonistas de los capítulos se apelará a sus formas de autodefinición.

urgentes estaban –y en su mayoría persisten– vinculadas principalmente a la violencia institucional, el acceso a la salud, el trabajo y fundamentalmente en el reconocimiento estatal del género autopercibido.

Otros elementos que abonaron al empoderamiento sobre la representación de la diversidad sexo-genérico-identitaria en Argentina llegó de la mano de cuatro episodios legislativos que pusieron en jaque la jerarquía social que poseían las mujeres y los demás colectivos en la desigual escala heteropatrial: la ley número 26.485 contra la violencia de género promulgada en el 2009⁵, la número 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual⁶ y la Ley número 26.618 de Matrimonio Igualitario del 2010.

A las anteriores se suma la Ley número 26.743, que establece el derecho a la identidad de género de las personas, fue sancionada el 9 de Mayo de 2012 y promulgada catorce días después. Fue la primera en el mundo en garantizar a personas trans/travestis el cambio de nombre en todos los documentos oficiales sin necesidad de someterse a un proceso judicial, psiquiátrico, psicológico y contempla el acceso a tratamientos hormonales e intervenciones quirúrgicas cubiertas por la sanidad pública y privada de manera gratuita. La ley dio lugar a un incremento en el acceso a la salud, la educación, el trabajo, y al ejercicio de derechos políticos y civiles (Fundación Huésped y Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina –ATTA–, 2014).

La puesta a disposición de subsidios y programas de financiamiento federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), permitió el fomento de una producción audiovisual descentralizada, posibilitando la circulación de productos a cargo de realizadores de las provincias del interior y, en algunos casos, con lógicas de alcance federal en producciones ficcionales y documentales. En este contexto se produjeron contenidos audiovisuales capaces de poner en tensión las formas estigmatizantes en las que era representada la población trans/travesti⁷.

La serie documental *Tacos altos en el barro*⁸, fue dirigida por Rolando Pardo y según su sinopsis: "(...) habla de los travestis que viven dentro de comunidades aborígenes en la provincia de Salta. Ellas nos contarán sus vivencias, la aceptación o no que reciben de su entorno, de sus sueños por modificar su cuerpo y viajar a Buenos Aires para conseguir un trabajo digno"⁹. En cuatro capítulos que rondan los 26 minutos, propone un recorrido que, a través de historias de vida, quita del silenciamiento a un grupo de mujeres trans/travestis que viven en comunidades indígenas del norte argentino.

⁵ Tiene como objetivo la protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en todos los ámbitos que desarrollen sus relaciones interpersonales, en sus diferentes tipos y modalidades.

⁶ Que consagra una nueva concepción de la comunicación en Argentina y que entiende a las audiencias de la radio y la televisión como sujetos de derechos, entendiendo que una de las principales demandas de la ciudadanía está vinculada a la cosificación de las mujeres, la estigmatización de los colectivos de la diversidad sexual e identidad de género en los medios. Convoa discutir los modos de creación ficcional y documental no sólo a la luz de la renovación tecnológica y de contenidos, sino también anclados a debates más amplios que atañen a otras esferas de la cultura (Arancibia, 2014). En el 2016, la Cámara de Diputados aprobó el decreto de necesidad y urgencia 267/2015, Firmado por el Presidente Mauricio Macri al principio de su mandato para crear el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), disolviendo a la AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) y la AFTIC (Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones). La resolución, además, estableció la creación de una "Comisión para la Elaboración del Proyecto de Ley de Reforma, Actualización y Unificación" de la Ley de Medios y de Argentina Digital.

⁷ Entre las producciones de ficción que formaron parte de esta época se encuentran "La viuda de Rafael" (2012) de Estela Cristiani, "Las viajadas" (2011) de Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre y "Conflictos modernos" (2015) de Rodolfo Cela. En el caso de los documentales, la producción fue más fructífera, encontrando ejemplos en "Salida de emergencia" (2011) de Mathieu Orcel, "El jardín de las delicias" (2013) de Arturo Fabiani, "La otra vendimia" (2011) de Néstor Moreno (Silva Fernández, 2017).

⁸ Cabe aclarar que Tacos altos en el barro posee dos versiones, la versión "serie" del año 2012 y que consta de cuatro capítulos sobre la cual se realiza este análisis. La misma se encontraba disponible para su visualización en la desaparecida plataforma Odeón rebautizada como CineArPlay. En su versión "largo" del 2014, se proyectó en diversos espacios y festivales como en el MALBA, la Semana del Cine Argentino en Salta (2014), Festival de Cine Asterisco en Buenos Aires (2014) y su versión en Mendoza (2014), en el marco del ciclo "Soy en tu mirada" de Salta (2014), en el Cine Municipal de la Ciudad de Orán en el marco del Décimo Coloquio de las Letras que organiza el Profesorado de Lengua del Instituto de Enseñanza Superior "Dr. Alfredo Loutaf" (2015). Además, participó de cine-debates en bares como el Ciclo de Cine y Debates "Insumisas" en el Resto Bar Shine de la Ciudad de Paraná (2015) o del Bar "La Musa" en el Paseo de Los Poetas, Salta (2017).

⁹ La ficha técnica puede consultarse en el sitio del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos: <http://catalogo.bacua.gov.ar/>.

Cada una de las protagonistas asume la responsabilidad de narrarse, en sus autodefiniciones, sus expectativas, la construcción de su cotidianeidad, sus condiciones de vida, la prostitución y el casi nulo acceso al trabajo. En este contexto, que se presenta como hostil, la visibilidad se rearticula en la postulación de cuestiones susceptibles de discusión política. Experiencias relacionadas con la intimidad, el cuerpo, el género y la sexualidad (Pecheny et al., 2008). Las posibilidades de rubricar una política de identidad que infrinja los límites, nunca nítidos, entre lo público y lo privado (Arfuch, 2010) se materializa en otra oportunidad, hacia una forma de representación que deje atrás, al menos por un momento, las condiciones sedimentadas y reproducidas en la configuración de estereotipos patologizantes y criminalizantes.

Tacos altos en el barro se inserta en el entramado de constructos hegemónicos de la representación de agentes normativizados dentro del sistema binario fundamentado en el sexo y en el grado de sexualización del cuerpo, donde los cuerpos trans/travestis devienen inclasificables y frente a lo cual, la matriz heterosexual opera en su readecuación. Se entiende al género en términos de Butler (1988), como una construcción cultural del sexo o como el significado cultural que el cuerpo sexuado asume en un contexto y momento dados y, por ende, descarta la hipotética relación mimética entre sexo biológico y género.

Se analizan las estrategias de las que se vale el relato audiovisual para abonar al proceso dinámico de construcciones interseccionales de la identidad sexo-genérica inscriptas en las regulaciones de clase, sexo y raza, entendiendo al margen como el espacio simbólico al que se relega a la disidencia del sistema heteronormativo, pero también en su dimensión menos metafórica, relacionada a las dimensiones geográficas donde reposa la pobreza. Esta perspectiva –la interseccionalidad– en la dimensión representacional permite explorar la construcción cultural de los sujetos subordinados, considerando en qué medida el discurso público y los medios de comunicación producen y reproducen su situación de desventaja y marginalización (Verloo, 2006 en La Barbera, 2016).

Se identificarán entonces, las formas en que la cámara intenta exaltar en sus registros los marcadores culturales de femineidad y la autoasignación discursiva en los testimonios de las protagonistas, dentro del marco de inteligibilidad del género femenino como única opción en una sociedad dicotómicamente organizada, donde la tensión se ubica entre la materialidad y las construcciones simbólicas que embisten de significado al cuerpo y su capacidad de participar activamente en la creación de significados sociales.

2. La puesta en pantalla de lo natural como constructo

El primer capítulo de la serie se denomina “Hay que tener pelotas para ser travesti”. Da inicio al recorrido que propone la totalidad en las historias de vida de sus protagonistas. La primera secuencia que construye la cámara se sitúa en una casa precaria, con paredes de madera humedecida y completada con chapas, algunas bolsas colgadas de clavos, donde se advierte un solo ambiente y la esquina de una cama. En ese escenario, Goyo Martínez-Wanda¹⁰ se encuentra sentada/o sobre una silla plegable de madera y una mesa en la que tiene algunos maquillajes. Un plano medio la/lo muestra frente a un espejo mientras acomoda su cabello, crespo y oscuro y se dispone a maquillarse (Imagen 1): “Soy Goyo Martínez, que voy a transformarme, vas a conocer mi otra historia, mi otra vida y también te voy a contar la historia de otras chicas, de mis otras compañeras de las otras etnias, Chorote Churupí, Tapiete, Chané, y también tendremos a mis amigas las Tupí Guaraní” (Cap. 1 Min.: 00:54).

El inicio de su relato también marca el comienzo del proceso de maquillaje, la cámara la/lo muestra empapando sus dedos de base, que luego esparce circularmente sobre su rostro y un plano detalle enfoca unas pestañas postizas. Estos elementos cumplen funciones indiciales anticipando hacia donde irá esa transformación. La puesta en escena de lo natural cómo constructo, se configura en la mostración del proceso de apropiación de ciertos rituales feminizados que se anuncian a través de un relato indirecto. La cámara registra actos y espacios íntimos, pero Goyo-Wanda no se dirige de forma directa a la lente, sino que se posiciona al espectador como un voyeur, como un espía consensuado. La presencia del entrevistador y por ende de la cámara, es negada.

¹⁰ Goyo Martínez – Wanda se refiere a sí mismo/a tanto en género masculino, como femenino, por lo tanto, cuando se haga referencia a él/ella se respetará esta forma de autopercepción fluctuante.

Imagen 1. Goyo Martínez anuncia desde el primer capítulo de la serie su transformación frente al espejo.



Fuente: Fotograma, Cap. 1, Min. 01:15 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

En el cuarto capítulo denominado “La estrella mayor”, la serie revela la aparición de Wanda una vez finalizado el proceso de transformación anunciado en el primer capítulo, se la ve vistiendo una remera ajustada con un estampado *animal print* y una peluca de cabello largo y lacio. En el transcurso de ese proceso emergen una serie de tópicos que hacen referencia a su pasado, la relación con la comunidad y su familia, la pobreza, los abusos de la policía y el servicio militar. También hace referencia a las problemáticas que se generan con frecuencia en la población trans/travesti de Salta. Las consecuencias de las intervenciones quirúrgicas mal realizadas, la adicción a las drogas, el VIH y las formas en que la hostilidad del contexto en el cual viven hace que las “chicas”¹¹ se vayan prematuramente “de viaje a París” como una metáfora que hace menos dolorosa cada muerte que se aloja en su memoria.

La cámara registra a Goyo-Wanda recorriendo una feria donde se abarrotan puestos que venden ropa interior, reproductores de cd’s, discos y películas pirateadas, prendas de vestir de todo tipo. Va preguntando precios y haciendo comentarios a los vendedores y vendedoras y; en algunas oportunidades observa la cámara, pero siempre tratando de negarla. Viste una remera de mangas largas de color bordó y unos pantalones sueltos que se ubican entre la gama del celeste y el turquesa, en su cabeza un rodete contiene su cabellera oscura. La escena es pintoresca ya que los colores de su vestimenta se combinan con la diversidad de texturas y gamas proveída por los objetos a la venta.

Mientras se desplaza por la feria se escucha su voz en off, que a veces se superpone con las preguntas que hace a los y las feriantes, hablando de sus orígenes anclados en sus ancestros indígenas de la etnia Guaraní y del orgullo con el cual porta esas marcas. La fluidez de la identidad sexo-genérica también encuentra su registro, no solo en la transformación que encuentra asilo frente a la cámara sino también en el discurso testimonial: “No soy hipócrita. Yo me reconozco como soy, es una palabra que para mí suena muy pesada y digo ¿por qué hipócrita?, yo me reconozco como soy, y soy Goyo Martínez, pero después soy la Wanda. Y digo por qué, no me enseñaron a ser hipócrita, por eso es que decidí ser lo que soy” (Cap. 1 Min.: 09:18).

Goyo-Wanda construye una inteligibilidad indefinida y la cámara se encarga de mostrarla, su corporalidad y la intervención que hace de la misma en su vida diaria desafía las delimitaciones de la matriz heterosexual, devela la falacia del orden natural dejando constancia de su carácter de constructo¹². En la entrevista que tiene lugar frente a la cámara, de la cual provienen la mayoría de los testimonios que luego se oyen en off, se lo/la ve sentado/a con su cabello recogido, sin maquillaje, una remera de colores debajo de un chaleco marrón, un pantalón negro y zapatillas blancas, con la pierna cruzada. El cuerpo que se

¹¹ En este contexto el término “chicas” se considera como una forma dentro de la jerga para hacer referencia a otras trans/travestis.

¹² Por matriz heterosexual se entiende a “la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan sexos, géneros y deseos (...) un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer), que se define históricamente por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad” (Butler, 2007: 292).

presenta frente a la cámara no es el de una mujer, tampoco es el de un varón. El cuerpo que da testimonio es el de Goyo.

La cámara en esta instancia de entrevista frontal y ante la falta de feminización del cuerpo, apela a una toma de plano medio que concede al discurso verbal el protagonismo del mensaje en la narración audiovisual. No hay una incoherencia que poner al descubierto, no hace falta buscar nada oculto por el maquillaje o la ropa. La trampa a la que somete la matriz heterosexual a la fluidez del género es la negación de visibilidad a quienes no encajan en la organización dicotómica de los cuerpos e identidades. La incoherencia y la inestabilidad corporal frente a la reglamentada coincidencia con el género y su consecuente práctica de placer y deseo, ejerce su carga punitiva frente a los sujetos relegándolos al margen en tanto no logran trasvasar exitosamente el filtro establecido por la cultura en su discursividad y su episteme.

Lo natural devela su condición de constructo con la puesta en pantalla del acto performativo de habitar de una identidad distinta a voluntad. La fluidez vuelve endeble las fronteras que delimitan lo natural y lo vuelven norma, como la necesaria asociación de un determinado sexo, con un determinado género y un tipo específico de deseo consecuente. Ese cuerpo se vuelve incoherente ante la falta de un género estable, que se exprese mediante un deseo coherente y que se confirme mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. Goyo-Wanda no atraviesa la rejilla de inteligibilidad cultural y aun así exige visibilidad y se muestra ante la cámara como posible (Imagen 2).

Imagen 2. Goyo-Wanda observándose en el espejo luego de maquillarse se compara con personajes de la farándula argentina.



Fuente: Fotograma, Cap. 4, Min.: 15:03 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

3. La dialéctica otrificadora en la clasificación punitiva de la disidencia binaria

Rita Segato (2007) dice que la raza es ante todo invención. Esta ficción justifica la pureza del blanco y la eyección del otro en el marco de una matriz de producción de la diferencia. Pero además es signo, trazo de una historia en el sujeto que le marca una posición y señala en él la herencia de una desposesión. Las condiciones históricas de los sujetos se convierten en código de lectura de esos cuerpos, dejan en ellos su rastro, como una huella de subordinación histórica que produce una dialéctica otrificadora. Esa invención del otro opera en una doble dimensión, por un lado, en la condición racial y por el otro en la condición de disidencia el régimen binario.

Esa matriz de producción de la diferencia se hace cuerpo en la presencia de cada una de las protagonistas frente a la cámara, conviviendo en sus escenarios, e intensificado con el sonido extradiagético agregado en post producción. El mismo acompaña la totalidad de los capítulos de la serie documental e intenta imprimir una carga selvática caracterizada por sonidos de animales conviviendo en el entorno para generar una oposición con la urbanidad. Además, la diferencia se hace discurso verbal cuando casi todas las presentaciones inician con el nombre de varón asignado al nacer, la posterior aclaración del nombre con el que quieren ser nombradas y la comunidad indígena a la cual pertenecen. La reproducción de la diferencia devela su estrategia de forma explícita al visibilizar los elementos diferenciales de quien toma la palabra frente a la cámara, en relación a ese otro que observa.

En *Tacos altos en el barro* la representación vuelve aprehensible las condiciones ocultas de la construcción del cuerpo que es representado. Deja constancia de la renuncia al circuito de normas en el cual las personas trans/travestis son inscriptas al nacer. Esta renuncia, justifica la cadena de repeticiones, rituales, citas e invocaciones que configuran su identidad marica, travesti, como mujeres y como indígenas. Esa identidad es sentenciada como abyecta cuando esos sujetos no pueden ser ubicados en alguna categoría preestablecida por el sistema sexo-género, entendido como un conjunto de disposiciones por medio de las cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, donde las necesidades sexuales así producidas son satisfechas (Rubin, 1975; Córdoba et al., 2005).

Las escenas de Goyo-Wanda, se intercalan con otras que dan continuidad al relato audiovisual y que dan lugar a la presentación de Paloma de la comunidad indígena Tapiete. La cámara la registra caminando por el medio de una calle de tierra, donde se destaca su cuerpo pequeño, su abundante cabellera teñida de rubio, viste una campera blanca que hace resaltar sus pechos, un pantalón de jean ajustado y ojotas blancas. Se dirige a la peluquería para cambiar el color de su cabello porque, según relata en la escena, se va a Buenos Aires a trabajar porque está cansada de estar allí.

El diálogo entre Paloma y la mujer que tiñe su cabello aborda diferentes tópicos, recreando la escena cotidiana de una clienta y su peluquera de confianza. Se habla de la aparición pública de otras chicas y la problemática que el consumo de drogas genera en la comunidad. El proceso de transformación será el tópico central en la dimensión visual. Un plano detalle del rostro Paloma la muestra fumando, esperando que la tintura cubra su cabello y la acerque a la imagen deseada, en su rostro se advierten rasgos indígenas, su piel trigueña, los ojos rasgados y delineados en negro, las cejas finas y depiladas que dan cuenta de la intervención de su voluntad en la construcción de su imagen y la sombra del bigote que arremete con insistencia para dejar testimonio de lo que relata (Imagen 3): "Me llamo Reinaldo Ángel Romero, tengo 24 años, vivo en una comunidad aborígen Tapiete, aquí pasé mi infancia, aquí crecí, hasta el día de ahora, siempre viví acá, nunca viví en otra parte, ¿mi infancia cómo fue? Linda hasta que comencé a descubrirme yo misma, en lo que realmente soy, cada vez que pasaban los años, me miraba al espejo y como que veía un cambio, que todos los días que pasaban no eran lo mismo. No me veía como realmente soy. Me veía que soy un hombre, me veía más con rasgos, más mujer, femenina, nació para ser una mujer pero con el cuerpo de un hombre" (Cap. 1 Min.: 03:27).

Imagen 3. Paloma en la peluquería, fuma mientras espera de que la tintura cubra su cabello.



Fuente: Fotograma, Cap. 1, Min.: 04:31 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

La serie documental juega un rol mediatizador entre la configuración de ese cuerpo y su mostración, enfatizando en los indicadores dicotómicos que deben ser reconocibles en una mujer. Es así que el énfasis está puesto en los gestos, la vestimenta y el proceso de transformación, además de posicionar la corporalidad de las mujeres trans/travestis en la prostitución. Si bien en sus testimonios de vida, la mayoría de ellas no esquivan este tópico, el discurso documental elige mostrarlo a través de su puesta en escena al servicio de la cámara.

Cuando Paloma finaliza su visita a la peluquería, se presenta caminando por la calle de tierra dirigiéndose a la ruta, su voz en off incluida a modo de monólogo interno, avanza hacia su autodefinición:

“Soy tapieté, soy travesti, no tengo la suficiente plata para salir adelante, pero lo poco que tengo, me doy vuelta, me las rebusco, como siempre. No quiere decir que nos quedamos dormidas, nosotras la luchamos, todos los días. Te puede decir la gente, mirá el puto ese, siempre nosotros tenemos ya sea una profesión, estudiamos, yo tengo terminado el quinto año, la vida da tantas vueltas que tal vez me sorprenda, uno nunca sabe lo que puede pasar” (Min.:20:10).

La cámara apunta en su registro a la sexualización del cuerpo priorizando en su mostración la forma de caminar, su contoneo, el rostro maquillado, el movimiento permanente de su cabello en estreno, la vestimenta compuesta por una remera con el hombro descubierto, sus piernas morenas, los genitales apenas cubiertos por una pollera corta y sus zapatos de taco que surcan los charcos de barro. El cambio de vestuario en relación con la escena anteriormente descrita anticipa que se dirige hacia el lugar en el que ofrece sus servicios.

Paloma comienza a caminar y luego de unas idas y venidas en una ruta muy transitada y a la luz del día, se escucha una bocina agregada en postproducción y se acerca, al poco tiempo, un auto. Se inclina haciendo ingresar su cabeza en la cabina, lo que permite ver el perfil de su glúteo, intercambia unas palabras a las cuales el espectador no tiene acceso, sube y se va (Imagen 4). Esta secuencia muestra una serie de elementos estereotipados y sedimentados por la mediatización tradicional sobre el cuerpo trans/travesti que no se actualizan, sino que permanecen en la mostración de su transformación en una mujer sexualizada y dispuesta al goce masculino. La complicidad heteropatriarcal abona a esos elementos cuando la matrícula del coche que se lleva a Paloma es difuminada. Mientras que ella es mostrada semidesnuda en pantalla, la identidad que se resguarda es esa que no debe ejercer ningún tipo de transgresión.

El sujeto que la lleva es el que no puede quedar al descubierto, sino que la narrativa documental le garantiza su permanencia en el anonimato, en la negación del deseo hacia una corporalidad que no responde al orden binario. Si la naturaleza está culturalizada y el binarismo establece como normalidad que un varón debe desear a una mujer, el límite se quiebra desde el momento en el que Paloma, se apropia de los marcadores de femineidad que la cámara enfatiza e irrumpe en el régimen de deseos posibles.

Imagen 4. La cámara insiste registrar, a través de la puesta en escena, a la población trans/travesti asociada necesariamente con la prostitución



Fuente: Fotograma, Cap. 1, Min.:21:31 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

4. Adaptaciones a esquemas de funciones inteligibles

El primer capítulo también servirá de introducción a la historia de Killy, a quien se ve realizando diversas tareas en el Comedor Infantil San Francisco Solano del barrio La Loma¹³. La primera toma consiste en una panorámica que la muestra agachada avivando el fuego de leña que calienta una gran olla de comida. La cámara se acerca y un barrido la registra en detalle, de pies a cabeza mientras revuelve el contenido con un tablón. El encuadre permanece en el perfil de su rostro, se acomoda un pendiente en la oreja que permite

¹³ Ubicado al norte de la provincia de Salta y cercano al límite fronterizo con Bolivia.

tener una vista más detallada de sus uñas cuidadas y de su abundante cabello oscuro. El vapor del hervor se eleva y se convierte en un elemento más dentro de la composición de la imagen.

La próxima escena, la muestra en el interior del centro comunitario continuando con las tareas de cocina, esta toma se intercala con otras imágenes que la muestran en la galería tomando mate y fumando cerca de la olla que hierve. Su testimonio es registrado en una entrevista y es incluida en el documental en off, apelando nuevamente al monólogo interior en el cual la voz no se corresponde con el plano que tiene lugar en la pantalla:

Mi nombre es Sergio y acá soy más conocido como Killy, soy de la comunidad aborígen guaraní (...) a los diez años, once, ya como que uno va cambiando digamos, se va desarrollando de a poco y empecé a hacerme crecer el cabello. Luchando contra toda clase de burlas de algunas personas de esta comunidad. Soy una mujer aborígen, voy a buscar un trabajo, al cual por ser como soy, no me lo ceden. Ver que la gente te mira de pie a cabeza, diciendo bueno, mirá un aborígen o un travesti, muy feo, no tiene nada de mujer y se siente mujer. No es igual a nosotras o que se yo. Lucho por conseguir lo que yo quiero sin importarme lo que la gente diga. Realmente soy ser humano como todos ellos, de carne y hueso, que tiene sentimientos, que sabe pensar, que sabe actuar, que siente el dolor, el sufrimiento, la alegría, la felicidad, y bueno, soy un ser humano como todos ellos (Min.: 10:15).

La cámara construye las condiciones de mostración de la condición trans/travesti de Killy enfatizando en diferentes partes de su cuerpo, su cabellera larga, los accesorios que usa, la falta de volumen en su pecho y sus glúteos, su cadera pequeña y su delgadez (Imagen 5). El testimonio es acompañado con imágenes que la muestran cocinando y sirviendo comida a los niños que asisten al comedor comunitario. El recorrido se encuentra en la búsqueda permanente de la identificación de los elementos imitativos que la acercan al estereotipo de mujer, porque tal como lo postula Judith Butler: "El travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad" (2005: 185).

En términos de Sandy Stone (2006), la esencia de la transexualidad es pasar por otra cosa y esa posibilidad, por ejemplo, se encuentra habilitada mediante el acceso a las tecnologías de producción de subjetividad características de la era farmacopornográfica a la que hace referencia Paul Preciado en su obra *Testo Yonqui* (2014). Ahora bien, en un contexto signado por la carencia, donde ni siquiera está garantizado el acceso a la satisfacción de necesidades básicas, las biotecnologías que permitirían dinamitar el binarismo de base genitalizada permanecen en los textos y bastante alejadas de las posibilidades de los sujetos. Sin embargo, esa escasez de recursos no limita las formas que puede asumir la gestión de la corporalidad, la adopción de actos y atributos de género, permiten el mantenimiento de su condición subversiva.

Cuando Killy advierte en la voz de los otros la idea de que "no tiene nada de mujer y se siente mujer", emergen las formas en que la inteligibilidad de los cuerpos queda sujeta a una ficción regulativa que supone que hay formas fijas de ser mujer, un decálogo de condiciones que deben cumplimentarse. Pero como lo observa Butler (1988), si los atributos y actos de género son performativos, no hay una identidad preexistente con la que se puedan medir, no hay actos de género, verdaderos o falsos, reales o distorsionados.

Ser mujer, en cada testimonio es un sentir, es un performar, es un deseo que encuentra algún límite en el acceso a las biotecnologías, pero no en la autodefinición identitaria. Killy, en su testimonio da cuenta de que la intervención corporal se manifiesta como un deseo, pero no es un impedimento en la adopción de esos actos de género, de esos marcadores culturizados de femineidad. "Me gustaría tener pecho, pero en la situación en la que estoy económicamente... Si llego a cumplir esa parte de mi vida que me falta completarla, sería como todo travesti que quiere sentirse mujer, que quiere verse como una mujer" (Cap. 2 Min. 02:37).

La particularidad que posee el discurso narrativo del documental en relación con Killy, es que ella es la única de las protagonistas que no se dedica ni se dedicó a la prostitución y por lo tanto la estrategia de mostración está centrada en acercarla a actividades culturalmente feminizadas. Es así que la cocina y la atención de los niños reemplaza a la sexualización que permite mostrarlas y escucharlas testimoniar acerca de la situación de prostitución.

Imagen 5. Killy, de la serie documental *Tacos altos en el barro*



Fuente: Fotograma, Cap. 2 Min. 11:09 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

5. La sentencia a permanecer como agentes nocturnas

El segundo capítulo continúa con el desarrollo de las historias de Goyo-Wanda, Killy, Paloma y presenta a Diana. La narración documental primero hace una transición entre el testimonio de Killy mostrando una calle de tierra con un gran charco de agua surcado por un automóvil antiguo que se suma a la tonalidad nebulosa que tiene la serie, y de las lluvias que marcaron el devenir de los días. "Soy Ángel y me gusta que me digan Daiana" (Cap. 2 Min. 03:52), así comienza su testimonio el cual es presentado también con el recurso de monólogo interior.

La cámara la muestra desde atrás, saliendo de una vivienda precaria con paredes de madera y a diferencia de Killy, se identifican curvas más pronunciadas, el cabello largo, oscuro y sujetado en una cola, viste una remera ajustada de mangas largas y un pantalón de *jean* también ajustado que dibuja con más detalle su figura y el contoneo al caminar.

Esa caminata luego la muestra de perfil, donde se ve por primera vez su rostro, sus rasgos distintivos, su caminar recto y el pecho erguido. Una cartera cruzada de la que cuelgan unos flecos negros: "Soy tupí guaraní, me crié en una colonia. A los 12 años ya me di cuenta como reaccionaba mi cuerpo, ya me empezaron a gustar los hombres, ya me empecé a crecer el cabello. Empecé a crecer y a crecer y ya salía con una amiga a la calle, ya me vestía más de mujer, ya con pollerita, con taco, maquillarme y en el día no podía salir porque los chicos nos maltrataban, nos insultaban, así que casi no salía en el día. Y salía más en la noche, pero en la noche salía más así vestida sencilla, llevaba una bolsita donde llevaba mi ropa para cambiarme en la zona¹⁴" (Cap. 2 Min.: 03:56).

Imagen 6. Daiana, reposa en la cama de su casa mientras la cámara registra su testimonio



Fuente: Fotograma, Cap. 2 Min.: 09:43 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

¹⁴ El término "la zona" hace referencia a la zona roja, espacio en el cual ofrece sus servicios y donde se concentra la oferta sexual.

En el registro audiovisual del testimonio, Daiana describe su jornada desde que despierta hasta que se preparara para ir a trabajar, se la muestra recostada en la cama de su casa y luego caminando en la ruta entre camiones donde se encuentra trabajando. La noción de transformación, la adopción de marcadores culturales feminizados y la sexualización del cuerpo como condición imprescindible se vuelven representación. El documental registra el cuerpo diurno, intercalando planos enteros y planos detalle con un paneo que inicia en la entrepierna para seguir con todo el contorno y permanecer en el rostro sin maquillaje (Imagen 6). Cuando Daiana se encuentra en la zona roja por la noche, la toma se torna general, la cámara toma cierta distancia, pero registra su cuerpo casi desnudo y deja constancia de la voluptuosidad que las ropas apenas sugerían en las escenas que transcurren durante el día (Imagen 7).

Esta representación, que apunta a enfatizar la feminización y sexualización del cuerpo, reproduce asimismo las posibilidades de transgresión y ruptura del fundamento que sostiene al orden natural, que sedimenta las prácticas y valores iterables de la matriz heterosexual. La naturalidad se asienta en su repetición, generando parámetros de inteligibilidad para identificar todo aquello que se descarta hacia la categoría de anormal. La apropiación y exacerbación de determinados atributos de género activan una condición corporal e identitaria, pero al mismo tiempo corrompe lo que la matriz heterosexual clasifica como natural, en tanto materia prima y modelo de la acción humana y, fundamentalmente, como advierte Haraway (1995) como poderosa base del discurso moral.

El documental registra el momento en el que Diana se presenta con el nombre con el que fue designada al nacer en base a su genitalidad y restringe su testimonio a dos tópicos que aparecen como indisolubles. El de la transformación hacia el cuerpo deseado y la identidad autopercebida; y la prostitución. La apropiación de marcadores culturales de feminidad y el cuerpo expuesto en la noche al servicio del goce masculino, es mostrada como un destino "natural" ante la sentencia moral que penaliza la renuncia al entramado que filtra todo aquello que se considera inteligible a través de la matriz heterosexual.

Imagen 7. La noción de transformación, la adopción de marcadores culturales feminizados y sexualización del cuerpo



Funete: Fotograma, Cap. 2 Min.: 09:43 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

6. La sexualización del cuerpo como requisito representacional

El tercer capítulo de la serie inicia con la historia de Paola Suarez y la muestra en un curso de cocina haciendo un *omelette* y luego lavando los platos. Durante la escena, viste el uniforme del lugar con una cofia que sujeta su cabello, remera blanca con franjas laterales en las mangas y delantal de cocina. En un plano-detalle de su rostro la cámara muestra sus cejas dibujadas con delineador, los ojos perfilados, los labios gruesos y un par de aros colgantes. Cuando el profesor toma asistencia, la llama como "Suarez, Paola" y ella responde dando el presente.

Existe un cambio con la forma en que se identifica a Paola en la serie en relación con las otras protagonistas, quienes anteponen su nombre masculino en la instancia de presentación. Luego de la escena en el curso de cocina, se despide de unas compañeras que dialogan en la vereda del lugar, la cámara la acompaña hasta la radio en la que conduce un programa en el marco del cual, hace referencia a la aprobación de la Ley de Identidad de Género en la Cámara de Senadores. Posteriormente la escena se traslada a su casa,

donde sale por un portón de madera y se dirige a la ruta a “posar”¹⁵ para brindar su testimonio acerca de su pasado como prostituta, donde narra un acontecimiento que puso en riesgo su vida e hizo que decidiera dejar la prostitución. En su testimonio se refuerza la idea de la prostitución como una opción entre otras posibilidades de subsistencia.

A pesar de esta experiencia traumática alojada en su discurso, el realizador elige posicionarla en el lugar preestablecido para una femineidad trans/travesti, el cuerpo expuesto a la peligrosidad de la ruta que Paola denuncia en su testimonio (Imagen 8). Lucía Guerra (2007:35) entiende que se posa sobre el cuerpo de la mujer una mirada privilegiada del sujeto masculino, por medio de la cual se filtran códigos culturales específicos que potencian ciertos rasgos de lo que se considera femineidad, mientras se anulan otros “en una relación que fluctúa entre lo privilegiado y lo prohibido”. Esa mirada privilegiada se traslada también al cuerpo trans/travesti cuando a pesar de lo manifestado en el testimonio la cámara elige nuevamente mostrar a Paola recreando la situación de prostitución, devolviendo el cuerpo a la exposición y mostrándolo como disponible.

Imagen 8. Paola posando en la ruta nacional N° 34



Fuente: Fotograma, Cap. 3 Min.: 11:22 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

El testimonio acerca de la experiencia que puso en riesgo su vida ejerciendo la prostitución se escucha en *off*, apelando nuevamente al modo narrativo de monólogo interior: “En una de esas tantas noches, en la cual yo salí a este lugar a posar, como decimos nosotras, sufrí un altercado, un chico sin medir palabra, se acercó a mí preguntándome el valor de la tarifa de mi servicio y al no responderle, bueno, me encestó una puñalada en el abdomen. Como estaba muy oscuro dije dentro de mí, wow, este chico está loco. Me agaché a tomar aire y entre eso sentí una cosa caliente, salgo a la luz, me miro y veo sangre, me asusté en ese momento” (Cap. 3 Min.: 09: 47).

En el accionar tácito o explícito del orden heteronormativo se seleccionan las vidas pasibles de ser futurizables o pasibles de ser abandonadas y aniquiladas, en función de mantener resguardada su integridad frente a cualquier tipo de variación que no se adapte a los parámetros sentenciados como lo normal o lo natural. En el caso del cuerpo trans/travesti, la representación resulta de la proliferación de imágenes filtradas por una compleja red ideológica de nociones acerca de lo real que, en tanto representación, constituye un proceso de articulación, modulación y distorsión de uno o varios elementos desde una perspectiva inserta en un contexto cultural específico (Guerra, 2007).

La representación de lo real en *Tacos altos en el barro* consiste en sedimentar e iterar las formas representacionales a partir de la reproducción estereotípica, aún a costa de negarse en su propio discurso verbal cuando aquello que la cámara construye como mostración es negado en el testimonio de las protagonistas. El cuerpo debe estar expuesto y disponible, sexualizado y alcance de la mirada privilegiada del deseo masculino. Las curvas exaltadas, las piernas descubiertas, los rostros maquillados y los cabellos en constante movimiento para que eso que se encuentra visible pueda ser al mismo tiempo categorizado (Imagen 9).

¹⁵ El término “posar” hace referencia a la disposición del cuerpo que se ofrece en un espacio convencional para el ejercicio de la prostitución.

Imagen 9. El cuerpo debe estar expuesto y disponible y sexualizado



Fuente: Fotograma, Cap. 3 Min. 10:55 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

7. La mirada privilegiada del sujeto masculino

En el cuarto capítulo se presenta a Zaira, se la escucha con voz en *off*, dando su nombre, contando que es de la "raza" Chiriguano Chané, que tiene 24 años. En su testimonio se identifican varios tópicos tales como la relación que tiene con otras "chicas travestis" con las cuales no se lleva muy bien por la competitividad, la prostitución y los criterios de elección de sus clientes. Mientras cuenta esto, la cámara la registra caminando en una secuencia que primero la muestra en una toma frontal en un plano general, luego cruzando la calle y siguiendo camino por la vereda de una plaza. Hace equilibrio en el cordón de la calle, saca un espejo de mano en el que se mira y acomoda su flequillo.

La cámara repite en varias ocasiones tomas que parten de los pies o las piernas, que recorren el cuerpo en detalle y permanece en su rostro que observa un punto lejano al lente. Este recorrido por la calle finaliza cuando se encuentra con un puesto de frutas en una esquina, donde compra algunas y se sienta en un banco a comer una banana.

Zaira viste una remera de mangas largas, ajustada, que por momentos deja a la vista su ombligo, unos pantalones de jean ajustados y un morral cruzado que se mueve al ritmo del contoneo de su cuerpo delgado (Imagen 10). El recorrido inquisidor de la cámara avanza en la búsqueda y enfatización de los marcadores de femineidad, cuando permanece en planos detalle de sus labios carnosos y levemente pintados, su nariz pequeña, o bien en un recorrido de la media parte superior del rostro donde el punto de mayor interés se centra en su mirada, donde se encuentra con sus ojos verdes y un delineado que se eleva ligeramente hacia arriba y que miran al horizonte mientras intenta poner en palabras, quién es.

Imagen 10. La cámara en las escenas de desplazamiento de Zaira



Fuente: Fotograma, Cap. 4 Min.: 08:27 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

En su presentación, Zaira antepone su nombre de varón al que elige y con el cual es conocida en Hipólito Yrigoyen¹⁶, ciudad en la que vive. A medida que avanza su testimonio, relata cómo fue el proceso de aceptación en el hogar que comparte con su familia:

A veces me dolían las cosas que me decía mi papá, porque realmente me quería hacer entender lo que yo hacía mal y por ahí yo también le faltaba el respeto porque había cosas que no me decía, me regañaba, como para que me calle, me bofeteaba la cara por lo que yo también era un atrevido. Hasta que cumplí mis 18 años, bueno, mi papá me abrazó y me dijo, bueno tus dieciocho años, felicitaciones. Me hicieron una fiesta en mi casa entre familia amistades, y me acuerdo bien que me abrazó mi papá y me dijo bueno ya sos mayor de edad, tenés tu documento, lo único que yo te pido es, sé lo que querés ser y no me queda otra, te voy a aceptar. Pero lo único que te digo es, respetame la casa, respetá a tu mamá, respetame a mí, después el día de mañana que tu mamá no esté y yo tampoco, vos hacé de tu vida lo que vos quieras. Pero mientras esté yo con tu mamá, respetá. Si te querés vestir como te sientas, hacelo, pero tampoco no tan depravadamente. Entonces, ahí yo lo abracé fuerte a mi papá y ahí tuve el permiso y de a poco ya me hice crecer el pelo, ya depilaciones de cejas, ya cambie de jeans, remeritas más apretadas... y entonces mi papá me vio de otra manera, el cuerpo lo que era antes a lo que es ahora un poco más... de otra forma, y se apaciguó las cosas, igual que mis hermanos, mis hermanas (...) Le doy consejos a mi mamá, le tiño el pelo, le pinto las uñas, a mi papá le cocino cuando mi mamá no puede, entonces vieron como que había una hermana más dentro de mi casa (Cap. 4 Min.: 09:52).

Cuando finaliza el fragmento anterior del testimonio, Zaira saca un espejo de mano de su morral y revisa sus labios, el delineado de sus ojos, el flequillo, se acomoda el cabello y camina en dirección opuesta a la cámara, la cual inicia el registro de su salida enfocando los glúteos y su movimiento, que se suma al resto del cuerpo a medida que se aleja de la toma. La escena se traslada a un estudio de baile donde ejecuta una coreografía completa de danzas árabes con el vestuario típico de una odalisca y durante la cual, la cámara se mantiene en permanente movimiento generando dinamismo en la escena y haciendo juegos de reflejo con el espejo del espacio donde tiene lugar la acción.

La escena siguiente muestra a Zaira de salida del estudio de baile y ya en la noche caminando por un lugar embarrado, una feria con gran circulación de automóviles y camiones cercana a una estación de servicio. Aquí relata acerca de la modalidad de trabajo que posee y la esperanza que tiene depositada en que algún día, un cliente le proponga viajar a Buenos Aires "ciegamente me iría, agarraría mi bolso, mis cosas y me voy" (Cap. 4 Min.: 21:50). Un camión hace señas de luces, tira el cigarrillo que fuma y se sube.

Imagen 11. Estereotipo representacional de las corporalidades trans/travesti



Fuente: Fotograma, Cap. 4 Min.: 21:40 de la serie *Tacos altos en el barro*, 2012.

En los testimonios de Zaira, la construcción y registro que se hace de su corporalidad en la serie documental da cuenta de la apropiación de esos actos de género culturalizados. A partir de la noción de que lo que se considera como natural se configura a partir de la repetición de comportamientos y por ende

¹⁶ Hipólito Yrigoyen es una ciudad del departamento de Orán, en la región del Bermejo, en el norte de la provincia argentina de Salta.

destierra la existencia de un género original en base al cual comparar la coincidencia, la mirada privilegiada del sujeto masculino se manifiesta en la adopción de su rol en el hogar como “una hermana más” para ser aceptada o de la sexualización permanente de su cuerpo por los enfoques que la cámara hace de su zona media, tanto de frente como de atrás y el seguimiento constataivo de su andar nocturno desde que recorre la zona roja hasta que se sube a un camión (Imagen 11).

La adaptación de las corporalidades trans/travesti a un esquema de funciones inteligibles al servicio y goce del varón, le devuelve la estabilidad a la matriz heterosexual al mostrar las formas en que la disidencia se adecúa en patrones reconocibles. Los cuales se vuelven imagen y testimonio en el cumplimiento de tareas domésticas, con el andar nocturno, con la exposición a la peligrosidad de que el cuerpo sea castigado y cumpliendo con un rol innegociable en la ilegalidad de una práctica moralmente reprochable.

8. Conclusiones

Tacos altos en el barro produce un complejo entramado de discursividades testimoniales y mostraciones corporales que habilitan la posibilidad de que las protagonistas se narren, viabilizando el acceso a la puesta en circulación de testimonios de personas trans/travestis y volverlas inteligibles. Pero esa inteligibilidad, en su dimensión representacional habilita la posibilidad de explorar la construcción cultural de su condición de sujetos subordinados, cuando se evidencian las formas que asume el discurso documental para producir y reproducir situaciones de desventaja y marginalización.

El potencial que poseen las producciones audiovisuales las sitúa en un lugar privilegiado como agentes y fuentes de la historia, de trasmisoras y creadoras de imaginarios sociales hegemónicos y contrahegemónicos. Ante este privilegio, el relato audiovisual se vale de una serie de estrategias de representación de la población trans/travesti en un marco delimitado por el sistema binario fundamentado en el sexo, donde esas corporalidades devienen inclasificables y frente a lo cual, la matriz heterosexual opera en su reeducación.

En relación con la puesta en pantalla de lo natural como constructo, esta estrategia genera una tensión entre la existencia de un género originario, asociado a una determinada genitalidad que viene acompañado de un decálogo de funciones, rituales, comportamientos y deseos que deben mantener coherencia. Lo natural devela su condición de constructo con la puesta en pantalla del acto performativo de habitar una identidad distinta a voluntad y de iterar las convenciones asociadas a cierto género. Las formas que asume la fluidez vuelven endebles las fronteras que delimitan lo natural y, por ende, su carácter normativo queda trunco ante la necesidad de categorizar y readecuar a las identidades marginalizadas.

La invención del otro en este caso opera en una doble otrificación, por un lado, en la condición racial y por el otro en la condición disidente al régimen binario. La reproducción de la diferencia devela su estrategia de forma explícita al visibilizar los elementos diferenciales de quien toma la palabra frente a la cámara en relación con ese otro que observa. La representación vuelve aprehensible las condiciones ocultas de la construcción del cuerpo que es representado y deja constancia de la renuncia al circuito de normas en el cual las personas trans/travestis son inscriptas al nacer. La construcción de una identidad no-heterosexual es sentenciada como abyecta cuando esos sujetos no pueden ser ubicados en alguna categoría preestablecida por el sistema sexo-género.

En términos de representación, la adaptación a esquemas de funciones inteligibles se construye en *Tacos altos en el barro* a partir de las condiciones de mostración de la identidad trans/travesti en la identificación de elementos imitativos que las acerquen al estereotipo de mujer. En el contexto en el que tiene lugar la acción y donde son registrados estos testimonios de vida signados por la escasez de recursos, queda expuesto que ese condicionante no limita las formas que puede asumir la gestión de la corporalidad y la adopción de actos y atributos de género. No existe una identidad preexistente con la que se puedan medir, no hay actos de género, verdaderos o falsos, reales o distorsionados y por lo tanto, ser mujer en cada testimonio, es un sentir, un performar.

La prostitución emerge como un dato casi indisoluble y se evidencia en la insistencia de mostrarlas como agentes nocturnas donde la sexualización del cuerpo se vuelve requisito representacional. La apropiación de marcadores culturales de feminidad y el cuerpo expuesto en la noche al servicio del goce masculino es mostrada como un destino “natural”, ante la sentencia moral que penaliza la renuncia al entramado que filtra todo aquello que se considera inteligible a través de la matriz heterosexual. Cuando

esos marcos de inteligibilidad se complejizan, en su dimensión racial, el código de lectura que se configura sobre esos cuerpos no solo desestabiliza la categoría del blanco, sino la categoría cisgenérica que organiza a la sociedad de forma dicotómica.

La serie documental, a través de sus estrategias representacionales, opera en la readecuación de los cuerpos trans/travestis mostrando el carácter de constructo que conlleva la noción de lo natural, pero sin abandonar los estereotipos que funcionan en su visibilidad tradicional. Las posiciona en esquemas de funciones inteligibles que las acerquen a la categoría de mujer, pero reservándoles espacios de circulación de lo abyecto. Wanda, Killy, Paloma, Daiana, Paola y Zaira corrompen los límites de lo privado y de lo público para alterar las posibilidades del reconocimiento, poner en imagen a esa otra imposible, abandonando las representaciones pintoresquistas del indígena, la tradición criminalizante y patologizante, para ocupar un espacio en la red de posibilidades de lo mostrable y lo narrable.

Referencias bibliográficas

- Arancibia, V. (2014): "Memorias múltiples, iconografías diversas. Entramando la historia en las ficciones televisivas argentinas", *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, 76: 12-30.
- Arfuch, L. (2010): "Sujetos y narrativas", *Acta Sociológica* 53: 19-41.
- Bellucci, M. y Rapisardi, F. (1999): "Alrededor de la identidad. Luchas políticas del presente", *Revista Nueva Sociedad*, 162: 40-53.
- Blázquez, G. (2017): "El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15: 111-137.
- Butler, J. (1988): "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40 (4): 519-531.
- (2005): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caggiano, S. (2012): *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte, P. (2005): *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona: EGALES.
- Fundación Huésped y Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) (2014): *Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en argentina*. Open Society Foundations.
- Guerra L. (2007): *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: PUEG.
- Haraway, D. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- La Barbera, M. (2016): "Interseccionalidad, un "concepto viajero": orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea", *Interdisciplina* 4, 8: 105-122.
- Meccia, E. (2006): *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Melo, A. comp. (2008): *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Pecheny, M., (2003): "Sexual orientation, AIDS, and human rights in Argentina: The paradox of social advance amidst health crisis", en Eckstein, S. y Wickham-Crowley, T. eds.: *Struggles for social rights in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Pecheny M., Figari C. y Jones D. comps. (2008): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Preciado, P. (2014): *Testo Yonquí. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rubin, G. (1975): "The Traffic in Women: Notes on the *Political Economy* of Sex", en Reiter, R.R. ed.: *Toward an Anthology of Women*. 157-210. York: Monthly Review Press. [Trad.: "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en Lamas, M. (1996): *El género la Construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Porrúa].
- Segato, R. (2007): *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Settanni, S. (2014): *La Plaza está de fiesta. Sociabilidad, política y medios de comunicación en ocasión de la Marcha del Orgullo LGBT 2008 – 2009*. IDAES-UNSAM. [Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural].
- Silva Fernández, A. (2017): "Espacios fronterizos de negociación y pugna posicional. La diversidad autoregulada en el documental *La otra vendimia*", en *Cuadernos de Humanidades*, Dossier "Estudios de Fronteras", 28: 83-102.
- Stone, S. (2006): "El imperio contrataca. Un manifiesto posttransexual", en Stryker, S. y Whittle, S. eds.: *The Transgender Studies Reader*. London: Routledge.
- Verón, E. (1993): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Breve CV del autor:

Alejandro Silva Fernández es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Becario Doctoral de CONICET, Doctorando en Comunicación en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Docente Auxiliar en las asignaturas Semiótica y Jefe de Trabajos Prácticos en Comunicación y Cultura, de la Facultad de Artes Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC-UNNE). Investiga acerca de representaciones sociales de la diversidad sexo-genérico-identitaria en producciones audiovisuales y medios de comunicación.