



II CONGRESO
INTERNACIONAL DE
ARTES2018
"LÍMITES Y FRONTERAS"

LIBRO DE ACTAS



II CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES

La Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste, celebra la realización del II Congreso Internacional de Artes, Límites y Fronteras, que se realiza en el marco de la Bienal 2018, reuniendo a investigadores, docentes, artistas y alumnos para la discusión del estado del arte contemporáneo en la intersección de los lenguajes artísticos y la tecnología.

La incorporación al sistema universitario de las carreras y programas de formación en Artes en los últimos años ha revalorizado a las disciplinas artísticas; definiendo un desafío central que tiene que ver con la producción de conocimiento científico; en el sentido de entender que el arte trasciende la expresión personal o grupal estética, para transformarse en un crucial elemento de cambio en la dinámica de la transformación cultural y social.

El segundo Congreso Internacional de Artes donde se presentan más de 180 ponencias de unos 120 expositores de Argentina, México, Brasil y Paraguay junto a las actividades paralelas de workshops, simposios, mesas redondas y presentaciones artísticas, será una ocasión para el crecimiento personal de los que conjugan sus saberes, presencias y expresiones artísticas, estos días en la Capital Nacional de las Esculturas. A todos, a quienes se suman con su asistencia y a quienes nos visitan, les damos una fraternal bienvenida.

Prof. Federico Alfredo Veiravé
Decano
Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura
Universidad Nacional del Nordeste



Resistencia, Chaco, República Argentina
18,19 y 20 de julio de 2018

ACTAS

II Congreso Internacional de Artes: *Límites y fronteras en la escena artística contemporánea*

Edición, compilación y revisión: Dra. Alejandra Reyro, Mgter. Maia Bradford y Lic. Alejandro Silva Fernández

Las opiniones y derechos de autor de las imágenes incluidas en las ponencias son responsabilidad de sus autores.

Universidad Nacional del Nordeste

Congreso Internacional de Artes 2018 : libro de actas / compilado por Alejandra Reyro ; Maia Bradford ; Alejandro Silva Fernández. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3619-55-7

1. Arte Contemporáneo. I. Reyro, Alejandra, comp. II. Bradford, Maia, comp. III. Silva Fernández, Alejandro, comp. IV. Título.

CDD 700.71

ISBN 978-987-3619-55-7



9 789873 619557



Travesti, aborígen y pobre. La exaltación de marcadores culturales de femineidad en la serie documental *Tacos altos en el barro*

Alejandro Silva Fernández

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) - CONICET
silvaferale@gmail.com

Introducción

En este trabajo se analizan las construcciones representacionales de la serie documental “Tacos altos en el barro” (2012) de Rolando Pardo. La misma narra las historias de Wanda, Paola, Killy, Paloma, Daiana y Zaira. Seis mujeres trans/travestis que viven dentro de las comunidades indígenas guaraní, tapiete, tupí-guaraní, chiriguano, chorote, curupí y chaní emplazadas en el interior de la provincia de Salta.

El interés estará puesto en las estrategias de las que se vale el relato audiovisual para dar cuenta de las construcciones interseccionales del género inscriptas en las regulaciones de clase, sexo y raza, entendiendo al margen como el espacio simbólico al que se relega a la disidencia al sistema sexo-género pero también en su dimensión menos metafórica, relacionada a las dimensiones geográficas donde descansa la pobreza.

En este sentido, se analizan las formas en que el documental se inscribe en la tradición de representación globalizada de agentes normativizados dentro del sistema binario fundamentado en el sexo, es decir, en el grado de “sexuación” del cuerpo, donde los cuerpos trans devienen inclasificables – frente a la poca disponibilidad de adaptación -. Se entiende al género en términos de Butler, 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 entendiendo a este segundo como una construcción cultural.

Lo anterior es puesto en cuestión a partir de la descripción de los modos en los que la cámara intenta registrar la exaltación de 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.

Es así que se partirá de una breve referencia a la política de visibilidad y una breve descripción de la serie, para luego anclar el sentido en determinados puntos de interés identificados a partir de la visualización de cada capítulo. Entonces, se trabaja en torno a las formas en que cada una de las protagonistas es puesta a disposición de la narrita audiovisual para exaltar la mostración de sus cuerpos y su cercanía al cumplimiento de actividades culturalmente construidas como femeninas o bien al espacio que la población de mujeres trans/travestis ocuparon en las formas de mediatización tradicional, la zona roja y la prostitución.

La política de visibilidad

A principio de los años 90 comienza a encontrar sus espacios la “política de visibilidad” (Bellucci y Rapisardi, 1999)¹ a partir de la participación y toma de la palabra de activistas en diferentes espacios mediáticos. Esto generó un doble efecto en las representaciones circulantes, ampliando la existencia de una brecha en relación a las desigualdades materiales y simbólicas; y posibilitando la difusión de diversas problemáticas que interpelan al colectivo en general pero contemplando diferencias y por ende a cada urgencia (Pecheny, 2003; Meccia, 2006; Settanni, 2014). En el caso de las personas trans, estas demandas 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.

¹ 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 y trans con la salvedad de que no es excluyente de otras identidades. El genérico “trans”, es una categoría inclusiva que refiere a transexuales, travestis y transgéneros.





Otros elementos que abonaron al empoderamiento sobre la representación de la alteridad 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 N° 26.485 contra la violencia de género promulgada en el 2009², la N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual³ y la Ley N°26.618 de Matrimonio Igualitario del 2010.

La Ley 26.743 establece el derecho a la identidad de género de las personas, fue sancionada el 9 de Mayo de 2012 y promulgada catorce días después. La misma fue la primera en el mundo en garantizar a personas trans 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 -ATTTA -, 2014).

La serie documental “Tacos altos en el barro”, fue dirigida por Rolando Pardo, consta de cuatro capítulos que rondan los 26 minutos y según su sinópsis: “(...) 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”⁴. Cada una de las protagonistas asume la responsabilidad de narrarse, en sus

² 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.

³ 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 y la estigmatización de los colectivos de la diversidad sexual e identidad de género en los medios. En el 2016, la Cámara de Diputados aprobó el decreto de necesidad y urgencia 267/2015 que el Presidente Mauricio Macri firmó al principio de su mandato para crear el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) y disolver 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.

⁴ Todos los fragmentos y fichas técnicas referenciadas entre comillas pueden consultarse en el sitio del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos: <http://catalogo.bacua.gob.ar/>, lamentablemente los enlaces de video se encuentran sin funcionar. Todas las series estuvieron disponibles en Odeón rebautizado durante la gestión de Mauricio Macri como CineArPlay. Durante esta





autodefiniciones, sus expectativas, la construcción de su cotidianeidad, sus condiciones de vida, el ejercicio de 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, Figari y Jones, 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.

“Vas a conocer mi otra historia”

El primer capítulo de la serie denominado “Hay que tener pelotas para ser travesti” da inicio al recorrido que propone la totalidad en las historias de vida de sus protagonistas. En una casa precaria, con paredes de madera humedecida completada con chapas, algunas bolsas colgadas de clavos, donde se advierte un solo ambiente y la esquina de una cama, Goyo Martínez – Wanda se encuentra sentada/o⁵ sobre una silla plegable de madera y una mesa sobre la que reposan algunos maquillajes.

Un plano medio la/lo muestra sentado/a frente a un espejo mientras acomoda su cabello largo, crespo y oscuro y se dispone a maquillarse: “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).

Esta introducción la/lo posiciona como el hilo conductor de los capítulos que en los que se irán conociendo al resto de las protagonistas.

transformación se suprimieron una gran cantidad de contenidos, entre esos, todos aquellos que hacían referencia a la diversidad sexo – genérico – identitaria del país.

⁵ 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.





Mientras comienza su relato se la/lo verá empapar sus dedos de base para el rostro y la cámara realiza un plano detalle de un par de pestañas postizas anticipando hacia donde irá esa transformación. Esa otra historia, esa otra vida que desde la intimidad de su casa comparte con la cámara, pero a la cual no se dirige, sino que posiciona al espectador como un voyeur, como un espía consensuado. El lugar espectral pocas veces encuentra a las protagonistas hablando de frente a la cámara, sino que la mirada está siempre a un costado, observándolo todo y enfatizando en elementos que el director elige para el espectador.

En el cuarto capítulo denominado “La estrella mayor” la serie revela la aparición de Wanda, una vez finalizado el proceso de maquillaje, colocación de pestañas postizas y peluca. En el transcurso de ese proceso va abordando una serie de tópicos que hacen referencia a su pasado, la relación con su comunidad y la familia, la pobreza, los abusos de la policía y en el servicio militar, las problemáticas que se generan a modo de constante en la población trans, las consecuencias de las intervenciones corporales mal realizadas, la droga, el SIDA y sobre como el contexto de hostil en el cual viven hace que las chicas se vayan prematuramente “de viaje, a París” como una metáfora que hace menos dolorosa cada muerte que se aloja en su memoria.

Mientras se lo ve recorriendo una feria donde se comercializan ropas, juguetes y diversos artículos, se escucha su voz en off, hablando de sus orígenes anclados en 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 su 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 se ubica con destreza en una construcción de inteligibilidad indefinida, su corporalidad y la intervención que hace de la misma en su vida diaria no



corresponde a aquello que los mandatos de la matriz heterosexual⁶ (Butler, 2007) determinan la necesaria correspondencia entre actos constitutivos de masculinidad y feminidad.



Imagen 1

Goyo Martínez anuncia desde el primer capítulo de la serie su transformación frente al espejo.
(Cap. 1 Min.: 01:15)

“Nací para ser una mujer pero con el cuerpo de un hombre”

Las escenas de Goyo – Wanda, se intercalan con otras que dan continuidad al relato audiovisual y presentan a Paloma de la comunidad Tapiete. La cámara muestra completamente su corporalidad caminando por el medio de una calle de tierra, donde se destaca su cuerpo pequeño, su abundante cabellera teñida de rubio, una campera blanca que hace resaltar sus pechos, un pantalón de jean ajustado y ojotas blancas que se confunden en el barro. 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.

⁶ 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 y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (Butler, 2007: 292).





El dialogo 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 sus 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 y la sombra del bigote que arremete con insistencia para dejar testimonio de su relato.

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, nací para ser una mujer pero con el cuerpo de un hombre (Cap. 1 Min.: 03:27).

En la configuración de ese cuerpo socializado y culturalizado, los indicadores dicotómicos deben ser reconocibles en los gestos, en la vestimenta e inclusive en los modos que asume la inteligibilidad mediatizada. “Tacos altos en el barro” acude en repetidas ocasiones a posicionar la corporalidad de las mujeres trans en la prostitución, si bien en sus testimonios de vida, la mayoría de ellas no esquivo este tópico, el discurso documental elige mostrarlo e inclusive instalarlo a través de una aparente ficcionalización.

Cuando Paloma finaliza su visita a la peluquería, se presentará ante la cámara caminando por las calles de tierra dirigiéndose a la ruta su voz en off avanza hacia su autodefinición. La cámara apunta en su registro a la sexualización del cuerpo, anclada en la forma de caminar, su contoneo, el rostro maquillado y el movimiento permanente de su cabello en estreno, la vestimenta compuesta por una remera con el hombro descubierto. La retrata de manera frontal y mostrando la parte posterior de su desplazamiento por la calle. Enfatiza en sus piernas morenas, dónde sus genitales



están apenas cubiertos por una pollera corta y sus zapatos de taco se hunden en la tierra y el barro.

Lo anterior anticipa que se dirige a la ruta para ejercer la prostitución, luego de unas idas y venidas en una ruta muy transitada y a la luz del día, se escucha una bocina agregada en postproducción, se acerca al poco tiempo un auto. Ella 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. Esta secuencia apunta a enfatizar en todos los elementos estereotipados y sedimentados por la mediatización tradicional sobre el cuerpo trans/travesti. La transformación en una mujer sexualizada y dispuesta para goce masculino.



Imagen 2

Paloma en la peluquería, fuma mientras espera de que la tintura cubra su cabello.
(Cap. 1 Min.: 04:31)

“Me gustará tener pecho”

Mientras Killy se presenta con voz en off, la cámara la registra realizando diversas tareas en el Comedor Infantil San Francisco Solano del barrio La Loma. La primera toma se trata de una panorámica que la muestra agachada avivando el fuego de leña sobre el que reposa una gran olla de comida. En un acercamiento, un barrido la registra de pies a cabeza mientras revuelve el contenido de la olla con un tablón, la toma permanece en su perfil, mientras se acomoda un pendiente en la oreja que





permite tener una vista más detallada de sus uñas cuidadas y de su abundante cabello oscuro, ahora suelto y que en la secuencia se lo acomoda para volver a recogerlo. El vapor del hervor, se eleva y se convierte en un elemento más dentro de la composición de la imagen. El registro continua mostrándola en el interior realizando tareas de cocina.

La cámara cumple el rol de dar testimonio de la condición trans de Killy enfatizando en diferentes partes de su cuerpo, su cabellera larga, la falta de volumen en su pecho y sus glúteos, su cadera pequeña y su delgadez. Mientras transcurre su testimonio y las imágenes de la cocina, servir la comida a los niños, la protagonista cambia los pendientes que manipulaba al principio de la escena por unos colgantes, con más brillo.

Ser mujer, en cada testimonio es un sentir, es un performar, es un deseo que encuentra algún límite en el acceso a las tecnologías 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 gustará 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).



Imagen 3

Killy, de la serie documental “Tacos altos en el barro”
(Cap. 2 Min.: 11:09)





“Soy Ángel y me gusta que me digan Daiana”

La cámara enfoca una calle de tierra, con un gran charco de agua que se suma a la tonalidad nebulosa que tiene la serie documental 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 el testimonio de Daiana, donde se la ve saliendo de su casa, una vivienda con características similares a la de Goyo -Wanda, se la ve desde atrás caminando hacia la salida. Y a diferencia de Killy se logran identificar curvas más pronunciadas, el cabello largo, oscuro y sujetado en una cola, una remera mangas largas ajustadas y un pantalón de jean también ajustado que dibuja con más detalle su figura y el contoneo al caminar.

Esa caminata luego la mostrará de perfil, donde se verá 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. La cámara se detiene en cada uno de estos rasgos con la intencionalidad de mostrarla en detalle, su tránsito cobra una relevancia que en la construcción dramática del guion no termina de justificar el trayecto ya que se dirige hacia ninguna parte.

En el registro audiovisual del testimonio de Daiana, describe su jornada desde que se despierta hasta que se preparara para ir a trabajar y se la ve 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 sexualización del cuerpo como condición imprescindible se vuelve representación.

El documentalista toma la decisión de mostrar el cuerpo diurno con un paneo que inicia en la entrepierna para seguir con todo el contorno del cuerpo y enfatizar en el rostro sin maquillaje intercalando planos enteros y planos detalle. Cuando Daiana se encuentra en la zona roja trabajando entre camiones, la toma se torna general, como escondiéndose, homologando una cámara oculta y enfatizando en su cuerpo casi desnudo, dejando constancia de la voluptuosidad que las ropas apenas sugerían en las otras escenas.





Imagen 4

Daiana, reposa en la cama de su casa mientras la cámara registra su testimonio.
(Cap. 2 Min.: 09:43)

El cuerpo expuesto a la peligrosidad de la ruta

El tercer capítulo de la serie inicia con la historia de Paola Suarez, quien se encuentra 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 esta presentación en relación a las otras protagonistas de la serie, quienes anteponen su nombre masculino. Luego de la escena en el curso de cocina, Paola se despide de unas compañeras que dialogan en la vereda del lugar y 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.





Luego del programa de radio el escenario se traslada a la casa de Paola de la cual sale por un portón de madera y se dirige a la ruta a “posar”⁷ para brindar su testimonio acerca de su pasado como prostituta y un acontecimiento que puso en riesgo su vida y que hizo que decida dejarlo. En su testimonio se refuerza la idea de que la prostitución es una opción entre otras posibilidades de subsistencia. A pesar de esta anécdota traumática alojada en su discurso, el realizador elige posicionarla en el lugar preestablecido para una femineidad trans, el cuerpo expuesto a la peligrosidad de la ruta que Paola denuncia en su testimonio.



Imagen 5

El cuerpo debe estar expuesto y disponible, sexualizado y alcance de esa mirada privilegiada del deseo masculino.
(Cap. 3 Min. 10:55)

“Una hermana más”

En el cuarto capítulo se presenta a Zaira, se escucha con voz en off, dando su nombre, contando que es de la raza Chiriguano Chané, que tiene 24 años, de la relación que tiene con otras “chicas travestis” con las cuales no se lleva muy bien por la competitividad, habla de la prostitución y sobre la elección que hace de sus clientes.

⁷ El término “posar” hace referencia a la disposición del cuerpo que se ofrece en un espacio convencional para el ejercicio de la prostitución.





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. Al igual que con el resto de las protagonistas, la cámara repite en varias ocasiones, paneos 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 donde come una banana.

Zairaviste una remera de mangas largas, ajustada, que por momentos deja a la vista su ombligo, su cuerpo delgado que se contonea al caminar, unos pantalones de jean ajustados y un morral cruzado. El recorrido inquisidor de la cámara avanza en la 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 encuentra en su mirada. Sus ojos verdes, con un delineado que se eleva ligeramente hacia arriba y que miran al horizonte mientras explica en palabras, quién es.

La escena siguiente, muestra a Zaira de salida del estudio de baile luego de hacer una coreografía de danzas árabes 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.

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 la naturaleza no es más que la repetición de comportamientos y por ende destierra la existencia de un género originario en base al cual comparar la coincidencia, la mirada privilegiada del sujeto masculino se manifiesta en la adopción de sus comportamientos en el hogar como “una hermana más” tal como lo expresa en sus testimonios, para ser aceptada o de la



sexuación permanente de su cuerpo por los enfoques que la cámara hace de su zona media, tanto de frente como de atrás y el seguimiento constatativo de su andar nocturno desde que recorre la zona roja hasta que se sube a un camión.



Imagen 6

La cámara en las escenas de desplazamiento de Zaira, enfatiza en la mostración de su cuerpo enfocando en repetidas oportunidades su zona media, la entrepierna y sus glúteos. (Cap. 4 Min.: 08:27)

Conclusiones

Al hacer referencia a los impactos de la política de visibilidad en sus inicios y la circulación de imágenes que hoy los medios habilitan en la producción de contenido de manera descentralizada y en los centros que mantienen la propiedad de la producción cultural, se asiste un doble fenómeno. Por un lado, a la posibilidad de que otras historias accedan al estatuto de lo público moviéndose del lugar de silenciamiento al que estaban condenadas y por el otro a la necesidad de poner atención a las formas en las que esas otras historias circulan. Qué autorías se ponen en palabras cuando la mediatización se vuelve producto y circula.

En este segundo punto la irrupción de historias en primera persona de mujeres trans/travestis participan en la disputa por la construcción simbólica que otorga sentido público a sus vidas y sus corporalidades creando significados sociales que





tensionan las verdades dadas en una sociedad dicotómicamente organizada. Esa política de visibilidad se torna política de identidad al asumir la responsabilidad de narrarse para discutir las condiciones sedimentadas y reproducidas en la configuración de estereotipos patologizantes y criminalizantes. Para hablar de sus vidas, de cómo sienten, qué quieren y quienes son en sus contextos de vida.

“Tacos altos en el barro” acude en repetidas ocasiones a posicionar la corporalidad de las mujeres trans/travestis en sus similitudes con marcadores de femineidad pero fundamentalmente en la prostitución y si bien en sus testimonios de vida la mayoría de ellas no esquivo este tópico, el discurso documental elige mostrarlo como un garante de su verosimilitud. Aunque sea necesario ficcionalizar la “pose” y el “levante”, en la construcción dramática se lo utiliza como constancia de una corporalidad no-binaria y de una actividad que se asocia casi de manera indiscutida en un espacio delimitado como un constructo inalterable. Esto es: las mujeres trans/travestis, son prostitutas y pertenecen a la zona roja y en caso de escaparse de ese esquema de sentido estereotípico permanecen en el cumplimiento de labores culturalmente delimitados para las mujeres.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2010) “Sujetos y narrativas” en Acta Sociológica núm. 53, septiembre-diciembre. pp. 19-41
- Bellucci, M., y Rapisardi, F., (1999), “Alrededor de la identidad. Luchas políticas del presente” en Revista Nueva Sociedad, N° 162 (40-53).
- Butler J. (2007) “El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad” Ed. Paidós.
- Fundación Huésped y Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTA) (2014) “Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en argentina”. Open Society Foundations. Disponible en: <https://www.huesped.org.ar/wp-content/uploads/2014/05/OSI-informe-FINAL.pdf>





- Meccia, E., (2006), *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Pecheny M., Figari C. y Jones D. (comp.) (2008) “Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina”. El Zorzal, Buenos Aires Representaciones mediáticas de la diferencia y la desigualdad, FPyCS Universidad Nacional de la Plata, Nº 76, 2014, pp 12- 30.
- Pecheny, M., (2003), “Sexual orientation, AIDS, and human rights in Argentina: the paradox of social advance amidst health crisis” en Eckstein, Susan y Wickham-Crowley, Timothy (eds.) *Struggles for social rights in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Settanni, S., (2014), “La Plaza está de fiesta. Sociabilidad, política y medios de comunicación en ocasión de la Marcha del Orgullo LGBT 2008 – 2009”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM.

