

“Humanos como todos ustedes”: Representaciones de trans/travestis indígenas en la serie *Tacos altos en el barro*

Por Alejandro Alfredo Rafael Silva Fernández *

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo realizar un acercamiento a las representaciones sociales que construye la serie documental *Tacos altos en barro* (2012) dirigida por Rolando Pardo, la cual intenta retratar la vida de seis mujeres trans/travestis de comunidades indígenas del norte argentino. Para esto se partirá de una breve reseña acerca de las formas en que fue mediatizada la diversidad sexo-genérico-identitaria en la televisión y el cine nacional. Luego se hará referencia a una serie de episodios legislativos que impactaron en los escenarios sociales y las condiciones de representación sedimentadas por la tradición estereotípica en la mostración de la diversidad en la Argentina. Por último, se tomará como referencia la instancia de presentación de las protagonistas como momento clave de autodefinición y manifestación de demandas urgentes.

La serie documental entonces, será entendida como una tecnología de género capaz de poner en circulación discursos en los que sus protagonistas reclaman la capacidad de narrarse, en el marco de sus escenarios cotidianos, sus experiencias y condiciones precarias de vida. Cada una de las situaciones narrativas, estarán contempladas en la articulación que emerge del discurso de las protagonistas y los escenarios a partir de las marcas que se identifican en el visionado de cada capítulo. Se buscará, además, recuperar formas en que lo privado irrumpe en el espacio público, haciendo de sus vidas una vida posible, otorgándoles existencia y generando de esta forma al verosímil documental como prueba del mundo, mostrando situaciones y sucesos que son parte reconocible de una esfera de la experiencia.

Palabras clave: documentales audiovisuales, mujeres trans/travestis, indígenas, prostitución, Argentina.

“Humanos como todos vocês”: Representações das trans/travestis indígenas na série *Tacos altos en el barro*

Resumo: Este trabalho visa abordar as representações sociais construídas pela série documental *Tacos altos en el barro* (Rolando Pardo, 2012) que tenta retratar as vidas de seis mulheres trans/travestis de comunidades indígenas no norte da Argentina. Para isso, começaremos com uma breve revisão sobre as formas pelas quais foi mediada na televisão e no cinema argentino a diversidade sexual. Em seguida, será feito um resumo sobre uma série de episódios legislativos que impactaram nos cenários sociais e nas condições de

representação sedimentadas pela tradição estereotipada das formas de mostrar a diversidade no país. Por fim, será tomada como referência a instância de apresentação das protagonistas como um momento chave de autodefinição e manifestação de demandas urgentes.

A série de documentários, então, será entendida como uma tecnologia de gênero capaz de colocar em circulação discursos nos quais seus protagonistas afirmam a capacidade de narrar suas vidas no âmbito de seus cenários cotidianos, experiências e condições de vida precárias. Cada uma das situações narrativas é contemplada na articulação que emerge do discurso das protagonistas e os cenários, a partir das marcas que são identificadas na visualização de cada capítulo. O artigo tentará recuperar as formas pelas quais o privado invade o espaço público, tornando suas vidas uma vida possível, dando-lhes existência e, assim, configurando o verosímil documental como prova do mundo, mostrando situações e eventos que são parte reconhecível de uma esfera da experiência.

Palavras-chave: documentários audiovisuais, mulheres trans/travestis, indígenas, prostituição, Argentina.

“Humans like all of you”: Representations of indigenous trans/transvestites in the series *Tacos altos en el barro*

Abstract: This article examines the documentary *Tacos altos en el barro* (2012) directed by Rolando Pardo, which portrays the lives of six trans/transvestite women from indigenous communities in northern Argentina. It analyzes the ways in which Argentinian television and cinema mediate sexual diversity. The analysis focuses on a series of episodes about the legislation impacting social conditions of representation built upon gender stereotypes. Ultimately, the article evaluates key moments in the demands and self-definition of the protagonists.

The documentary series is a gender technology through which its protagonists demand their right to narrate their experiences and precarious living conditions. The convergence of the protagonists' discourses and challenging social scenarios are central in the analysis of each episode. In this regards, the article points out the ways in which the private breaks into the public sphere, exposing the protagonists' existence and generating the documentary verisimilitude.

Key words: audiovisual documentaries, trans/transvestite women, indigenous, prostitution, Argentina.

Fecha de recepción: 15/07/2018

Fecha de aceptación: 03/04/2019

*Supertravesti / en mi planeta hay sitio /para tí.
Supertravesti / en el espacio puedes ser / feliz.
Un alien transcendente / que se transforma con la mente.
Supertravesti / transuniversal.
(Nancys Rubias – “Supertravesti”)*

Hacia una mediatización deseable

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 que pensar de sí mismos, a la vez que fijó estereotipos y roles sociales y sexuales ligados al género. A esta mención, podría ampliarse la formula diciendo que el cine enseñó a los y las heterosexuales qué pensar de la diversidad sexo-genérico-identitaria y al revés. 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).

Las representaciones sociales serán entendidas en este contexto, como mecanismos traductores entre las prácticas y los discursos, en tanto poseen una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a sistemas de valores y a modelos de mundo de naturaleza ideológica. Estos discursos cumplen un rol identitario constituyendo una mediación social que permite a los miembros de un grupo edificarse una conciencia de sí y una adscripción colectiva (Arancibia, 2015). Las formas de representación entonces, sentaron, y lo siguen haciendo, las bases acerca de cómo ser y como no ser, a partir de la identificación y la negación de las posibilidades que construye la mediatización de las historias en

las cuales intervienen gays, lesbianas y trans. Y en muchos casos también su inexistencia, cuando en la invisibilidad radica en otra forma de violencia.

Esos procesos de mediatización en relación a la diversidad sexo-genérica-identitaria en la Argentina estuvieron, hasta la década de los 80, limitados por aquello que era posible de ser mostrado y aquello que el terrorismo de Estado configuraba como repudiable en el marco de un proyecto empeñado en instaurar un nuevo orden a partir del exterminio del “otro” político, personificado en la imagen del “subversivo” o “peligroso”. En esa categoría de lo descartable y lo prescindible también estuvieron homosexuales y travestis, entre otros perfiles criminalizados (Blázquez, 2017). Las políticas de ocultamiento tendrían coherencia con los órganos represivos del Estado y la persecución a los homosexuales que de acuerdo con Insausti (2018) comienza en la década del cuarenta y se extiende hasta fines del siglo XX.

La mostración de la diversidad encontraría su espacio de lenta transformación hacia el ejercicio de otras libertades en la transición democrática en la Argentina iniciada en 1983 hallando espacios que den cuenta de otras formas de existencia pública. La tradición representacional fue modificando y avanzando hacia construcciones capaces de poner en tensión la necesaria asociación de la diversidad sexo-genérico-identitaria en el país con lo humorístico, lo patológico y lo criminal, hacia las posibilidades de que personajes gays, lesbianas y trans transiten otras historias.

De acuerdo con Blázquez, en los '80 la industria cinematográfica presentó y permitió imaginar relaciones erótico-afectivas más allá de la norma heterosexual a partir de las cuales aparecieron otras historias posibles de ser contadas pero mediatizando vínculos de amor homosexual reservados para varones de camadas medias, de edades semejantes, y con performances masculinas. “A otros sujetos masculinos y a las lesbianas, independientemente de cualquier marcador de la desigualdad social, sólo se les propuso un sexo

perverso y carente de afectos” (2017: 135). Esta atribución da cuenta de que la política de visibilidad requirió de la construcción de un nuevo sujeto gay plausible de ser visibilizado donde las performances afeminadas, promiscuas y escandalosas eran censuradas para promover, en cambio, la imagen del gay masculino, profesional y de clase media, cuyo deseo es legitimado por una relación monogámica y estable, basada en el amor romántico (Insausti, 2018).

Mientras que la representación del varón gay fue modificando sus formas de aparecer como puede verse en *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986), las mujeres fueron sexualizadas y sus formas de relación asociadas con la criminalidad, el uso de estupefacientes y sus vínculos justificados por la ausencia de varones. Lo que las obligaba a “sucumbir” ante prácticas sexuales con otras mujeres, como lo fue estableciendo la tradición cinematográfica en el subgénero cárcel de mujeres. Ejemplos de estas formas pueden verse en películas “gorno”¹ como *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986) y *Sucedió en el internado* (Emilio Vieyra, 1985) (Blázquez, 2017). Pero en estas representaciones hay muchas identidades, cuerpos y deseos ausentes. La transexualidad permanecería aún alejada de las pantallas.

A principio de los años 90 comienza lo que Bellucci y Rapisardi (1999) denominaron “política de la visibilidad”² que consistió en la demanda de la población LGBTIQ³ de poseer mayor presencia en los medios de

¹ Blázquez caracteriza a este cine como una combinación de elementos propios del género “gore” y del “soft porno”. Una poética “gorno” en la cual existían escenas en las que “las mujeres luchaban cuerpo a cuerpo, se enfrentaban violentamente, y desgarrando sus vestiduras dejaban ver, otra vez, senos, pezones, entrepiernas, glúteos, pubis no depilados. (...) teatralizaban la violencia y la cargaban de erotismo” (2017: 131). En las escenas de violaciones por parte de varones, quienes raramente aparecían desnudos, la cámara elegía detenerse en los senos de las mujeres, sus piernas y rostros sufrientes así como en la expresión de placer perverso de los varones.

² Entendidas como el “conjunto de estrategias de crítica y creación de nuevos patrones sociales de representación, interpretación y comunicación” (Bellucci y Rapisardi, 1999: 50).

³ La sigla 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.

comunicación, entendiendo a la visibilidad en su potencialidad transformadora en vistas a denunciar situaciones de discriminación, estigmatización y segregación.

Esta intencionalidad fue motivando cambios en las representaciones circulantes ya que el activismo comenzó a tener participación y a tomar la palabra. Esto generó que, por un lado exista una brecha mayor en relación a las desigualdades materiales y simbólicas, y por el otro la difusión de diversas problemáticas que interpelan al colectivo en general pero contemplando las diferencias y por ende a cada urgencia (Pecheny, 2003; Meccia, 2006; Settanni, 2014). En el caso de las personas trans, estas demandas urgentes estaban vinculadas principalmente a la violencia institucional, el acceso a la salud, el trabajo y fundamentalmente en el reconocimiento estatal del género autopercebido.

Particularmente en lo que refiere a sus representaciones sociales, existen algunos trabajos en los que se aborda la idea de mujeres travestidas de varón en el cine como elementos de desestabilización del género (Montenegro, 2008) o que trabajan en torno a la burla como inclusión excluyente (Raffin, 2008). Algunos más recientes se encuentran analizando archivos que indagan en las coberturas periodísticas las formas en que las personas trans son representadas en los medios de comunicación mediante estrategias de deslegitimación. Es así que se identifican usos de pronombres masculinos a modo de “error”, la hipervisibilidad de mujeres trans ubicadas siempre como agentes nocturnos en situación de prostitución, patologizaciones asociadas a la perversión y la disforia de género; y la hipersexualidad con enfoques de cámara centrados en sus pechos, glúteos y pelvis en búsqueda de “lo oculto”.

Episodios legislativos y producciones posibles

Algunos de los elementos que además, 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 heteropatriarcal:⁴ La ley N° 26.485 contra la violencia de género promulgada en el 2009,⁵ la N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual⁶ y la Ley N°26.618 de Matrimonio Igualitario del 2010.

En torno al reconocimiento estatal de la existencia de una forma específica de violencia dirigida, de la necesidad de que sean reconocidas legalmente otras formas de organización familiar y de facilitar y garantizar una comunicación plural, también la población trans encontró el espacio para que sus demandas sean atendidas. La Ley 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. 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, ni 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).

⁴ Se entiende al heteropatriarcado como un sistema de poder basado en supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la supuesta inferioridad y la desvalorización de las mujeres y de lo femenino, en el que la heterosexualidad obligatoria, es la única forma válida de relación sexoafectiva, considerando anormal e incorrecto todo lo que exceda la heteronorma, marginando, estigmatizando e invisibilizando a los sujetos que no cuadran en dicho sistema.

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 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.

Esta serie de episodios legislativos con clara orientación hacia la defensa y reconocimiento de derechos humanos, estuvo acompañada de un escenario fértil en el fomento de una producción audiovisual descentralizada, a partir de subsidios y programas de financiamiento federales del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que ocuparon un papel relevante en la proliferación de producciones ficcionales y documentales que generó las condiciones para la apertura de concursos públicos de licencias de TV digital, la puesta en marcha de canales nacionales con contenidos de interés general y plataformas on-line, posibilitando la circulación de productos concebidos en las provincias del interior del país.

Lo anterior configuró las condiciones de posibilidad que habilitaron la producción de contenidos capaces de poner en tensión las formas estigmatizantes en las que era representada la población trans. Algunas de las producciones de ficción que formaron parte de esta época fueron *La viuda de Rafael* (Estela Cristiani, 2012), *Las viajadas* (Cecilia Agüero y Gabriel Dalla, 2011) y *Conflictos modernos* (Rodolfo Cela, 2015). En el caso de los documentales, la producción fue más fructífera, encontrando ejemplos en *Salida de emergencia* (Mathieu Orcel, 2011), *El jardín de las delicias* (Arturo Fabiani, 2015) y *La otra vendimia* (Néstor Moreno, 2011).

En este contexto se inscribe la serie documental *Tacos altos en el barro* (2012)⁷ en torno a la cual se llevará a cabo el análisis propuesto en este

⁷ Cabe aclarar que *Tacos altos en el barro* posee dos versiones, la versión "serie" del año 2012, que consta de cuatro capítulos y se encontraba disponible para su visualización en la desaparecida plataforma Odeón rebautizada durante la gestión del Presidente Mauricio Macri como CineArPlay. Durante esta transformación se suprimieron una gran cantidad de contenidos, entre esos, la mayoría de los que hacían referencia a la diversidad sexo – genérico – identitaria de Argentina. La versión "largo" se estrenó en el año 2014 y 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 edición 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 "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).

trabajo. La misma fue dirigida por Rolando Pardo, consta de cuatro capítulos que rondan los 26 minutos 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".⁸

"Nosotros somos seres humanos como todos ustedes"

En cuatro capítulos, *Tacos altos en el barro* (2012) propone un recorrido que a través de historias de vida, quita del silenciamiento a un grupo de mujeres trans/travestis⁹ que viven en comunidades indígenas del norte argentino. Cada una de las protagonistas asume la responsabilidad de narrarse, en sus autodefiniciones, sus expectativas, la construcción de su cotidianidad, sus condiciones de vida, el ejercicio de la prostitución y el casi nulo acceso al trabajo. La visibilidad en este contexto que se presenta como hostil, y tal como la entiende Aluminé Moreno (2008), se rearticula en la postulación de cuestiones susceptibles de discusión política, experiencias relacionadas con la intimidad, el cuerpo, el género y la sexualidad.¹⁰

Esa visibilidad se complejiza cuando las protagonistas construyen su identidad narrativa (Ricoeur, 1996)¹¹ y sus testimonios se articulan con la presencia de

⁸ Ficha técnica disponible en: <http://catalogo.bacua.gob.ar/catalogo.php?buscador=&ordenamiento=title&idTematica=0&page=118>.

⁹ Se utiliza la denominación trans/travesti para contemplar al género autopercebido de las entrevistadas.

¹⁰ La autora entiende que la visibilidad no es una categoría dicotómica en la que la invisibilidad social es su única alternativa, sino que se las piensa como procesos que admiten una serie de grados que no poseen valores absolutos y que sus consecuencias no pueden ser conocidas de antemano, ya que están sujetas al contexto socio - histórico en el que se inscriben y a las y los sujetos involucrados (Moreno, 2018).

¹¹ Para Ricoeur, a identidad narrativa es el relato que los sujetos hacen de su propia vida, donde se apropian al mismo tiempo de tres perfiles en la narración: narrador, co-autor y personaje de su propia experiencia, no solo de sucesos pasados sino también en un orden prospectivo que contemplan proyecciones, esperas, anticipaciones mediante los cuales los protagonistas del relato son orientados hacia su futuro. La identidad personal no tiene mejor expresión que bajo la forma de una identidad narrativa en la que se relata "quién ha hecho qué,

sus cuerpos habitando sus espacios cotidianos. Esto habilita la posibilidad de que lo privado irrumpa en el espacio público haciendo de sus vidas una vida posible, otorgándoles existencia y generando de esta forma lo que Nichols entiende como verosímil documental como prueba del mundo, mostrando “situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia” (1997: 13). Los espacios en los cuales acontecen las acciones, no son solo escenarios en su sentido más simple, sino que cobran estatuto de signos del mundo en el documental al ser contemplados como “socios activos de la narración, a partir del momento en el que interviene como una de las fuerzas actuantes del relato” (Gardies, 2014: 112).

El estatuto de signos de mundo, cobra sentido en cada uno de los testimonios vehiculizados cuando pueden advertirse escenarios que responden a condiciones similares en cada registro que la cámara hace de Goyo/Wanda, Killy, Paloma, Daiana, Paola y Zaira. Los escenarios privilegiados consisten en casas precarias, generalmente de madera, patios y calles de tierra que dan cuenta de lluvias recientes y por ende llenas de charcos y barro, zonas cercanas a la ruta y frecuentadas por camioneros. Estos escenarios terminan de configurar la intencionalidad representacional del documental en asociar la condición trans/travesti con la pobreza, la prostitución y la pertenencia a comunidades indígenas.

Crenshaw (1995) consideró que había categorías como la raza y el género que interseccionaban e influían en la vida de las personas. Aquí la perspectiva interseccional da cuenta de la complejidad en la que habitan las protagonistas de la serie donde las estructuras del poder las interpelan de forma bastante distinta a aquellas personas que crecen y se desarrollan en condiciones económicas, sociales y raciales menos hostiles frente a la diversidad, donde

por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (Ricoeur, 1996, p. 146).

quedan al descubierto la necesidad de valorar la diferencia de clase, de raza, de edad, de formación cultural de pertenencia a un colectivo minoritario.

La potencia política de la visibilidad, encuentra espacio en las protagonistas que se narran exponiendo en cámara sus rostros, voces, cuerpos, se hacen cargo de palabras, sostienen autorías, reafirman posiciones de agencia o de autoridad, desnudan sus emociones, testimonian el haber vivido o haber visto, rubrican una “política de identidad que infringe los límites, nunca nítidos, entre público y privado” (Arfuch, 2010: 20). Esa idea del retorno del sujeto 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.

Posicionar a esta serie documental como una tecnología de género (De Lauretis, 1996)¹² permite, en principio, entender la potencia del discurso audiovisual para producir concepciones culturales de lo masculino, lo femenino y por ende devuelve la capacidad de generar representaciones sobre la alteridad sexo-genérico-identitaria. Esas formas de construcción y reproducción de las representaciones sociales serán analizadas como un proceso en pugna donde las identidades son siempre móviles, contingentes y resistentes a todo intento de fijación, que como subjetividades construidas y en vías de construcción interpelan a lo binario hacia una revisión constante de aquella noción que hace pensar al género como dinámico e inacabado (Grimson, 2004; Hall, 2003; Laclau, 2004; Butler, 2007).

¹² El concepto de tecnologías de género de Teresa de Lauretis (1996) contempla al cine como una tecnología social que vehiculiza la producción de representaciones de género. En los procesos simbólicos, la representación tendría la propiedad de asociar el sexo a contenidos culturales dentro de una escala de valores y jerarquías sociales. Estas tecnologías estarían ligadas con prácticas socioculturales, discursos e instituciones capaces de crear efectos de significado en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres. La serie documental *Tacos altos en el barro* (2012) es considerada en su potencia representacional al entrar en diálogo con el entramado complejo de representaciones sobre la diversidad sexo – genérico – identitaria para abonar a la consolidación, tensionar o negociar las formas en las que tradicionalmente es representada la población trans.

“Soy Goyo Martínez pero después soy la Wanda”

En el primer capítulo, denominado “Hay que tener pelotas para ser travesti”, la primera forma de presentación y autodefinición es la de Goyo Martínez/Wanda de la comunidad Guaraní, que entre primeros planos y planos detalle, se lo muestra en su casa arreglándose frente al espejo mientras invita a la cámara a acompañarlo en su transformación como Wanda, además sus intervenciones serán el hilo conductor de los cuatro capítulos de la serie. “Yo me reconozco como soy, soy Goyo Martínez pero después soy la Wanda” (Cap. 1, Min.: 05:52) “Nosotros somos seres humanos como todos ustedes, pero qué, tenemos que ganarnos la vida de una u otra forma” (Cap. 1, Min.: 13:09).¹³



Goyo Martínez en el proceso de transformación en La Wanda: “Nosotros elegimos esta vida, por qué, porque quizás por nuestra baja educación no tuvimos la oportunidad que otros tienen, pero nosotros somos felices así” (Cap. 1, Min.: 13:25).

¹³ En el discurso de Goyo/Wanda se intercalan pronombres masculinos y femeninos de forma permanente.

En los dichos de Goyo/Wanda existe un primer posicionamiento que se opone a los esencialismos identitarios del género que lo asocian a su correspondencia genital. En las formas de identificarse y apropiarse del marco de inteligibilidad cultural de la feminidad y su performance, discurren y conviven en su realidad ambas posibilidades. La segunda, la identificación como Wanda, es la que entra en conflicto con las formas de representación y la construcción cultural binaria de lo masculino y lo femenino.

En la definición de la propia identidad frente al otro, reclama al mismo tiempo su condición humana arrebatada por negar, acaso temporalmente o intermitentemente, la masculinidad en la construcción de su imagen, por ejercer la prostitución como única alternativa frente a la segregación que producía —y aún produce— la falta de reconocimiento del Estado de la identidad autopercibida, la consecuente deserción escolar por violencias y el destierro familiar, o por simplemente escapar de la tranquilidad que ofrece la adaptación al sistema binario sexo-género en la inteligibilidad social.

Tal como lo advierte Figari “la diferencia en si misma encierra el germen de la abyección aunque no necesariamente siempre la contiene. Todo proceso de diferenciación supone una ontologización en términos binarios, lo cual a su vez se expresa en términos de semantización de opuestos” (2008: 356). Si dentro del sistema sexo-género binario existen dos posibilidades inteligibles de la identidad, la fluidez es rechazada. La posibilidad de modificar a voluntad y de reconocerse variable implica un rechazo a las prescripciones estancas de actos predefinidos y categorizados por aquello que dicta la convención y por ende, la posibilidad latente de sanción frente a la libertad, es el exilio.

La deshumanización que identifica Goyo/Wanda cuando necesita aclarar que es un ser humano como “todos ustedes”, da la pauta de la condición subalternizada a la que es condenada la disidencia, todo aquello que no es “lo normal”. Pero esta condición de anormalidad, termina de ubicarlo/a en el

mundo del hampa cuando la prostitución también se vuelve huella en su historia como una actividad que desde su concepción criminalizante lo/la vuelve un/a habitante del margen, un ser desechable por construir su identidad sexo-genérica sin coincidencia de lo que dictamina su genitalidad, pero también por encontrar en la prostitución la única alternativa de supervivencia.

“No tiene nada de mujer y se siente mujer”

La segunda en presentarse es Killy, también de la comunidad Guaraní y al igual que Goyo/Wanda tampoco se dirige de forma directa a la cámara sino que se la ve realizando tareas de cocina en el comedor comunitario donde colabora, tomando mates y fumando, con tomas que se intercalan entre planos generales, planos americanos, primeros planos y planos detalle, mientras se oye su voz en off:

Mi nombre es Sergio y acá soy más conocido como Killy (...) A los diez, once años empecé a cambiar (...) Soy una mujer aborigen que si voy a buscar un trabajo por ser como soy no me lo ceden, ver que la gente te mira de pie a cabeza diciendo mirá un aborigen, un travesti, no sé, muy feo, no tiene nada de mujer y se siente mujer, no es igual a nosotras, o que se yo... Y lucho por conseguir lo que yo quiero sin importar 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 (Cap. 1, Min.: 09:43).

En la presentación de Killy se repite la anteposición de su nombre masculino, antes de aclarar cómo es más conocida en su comunidad. La mención del nombre que lleva en el DNI emerge en el discurso como prueba de la clase de sujeto que toma la palabra frente a la cámara, la constancia del error de la naturaleza o la victoria de la identidad de género frente a la genitalidad. “Mi nombre es Sergio” irrumpe en la construcción de sentido como una aclaración que sobra cuando Killy se reconoce como mujer y aborigen.

La autodefinición como mujer aborigen o travesti, viene acompañada por la desocupación como causalidad. Killy es la única de las protagonistas que no se dedica, ni se dedicó, a la prostitución y por ende la forma elegida de mostrarla es colaborando en un comedor comunitario y cumpliendo un rol asociado a la cocina y la atención de niños y niñas, obedeciendo al marco de inteligibilidad cultural que asocia a las entidades femeninas a determinados quehaceres.



Killy repartiendo el almuerzo en el comedor comunitario en el que colabora todos los días (Cap. 1, Min.: 16:07).

La falta de acceso al trabajo se entrama en una serie de complejidades que la suscriben a la precariedad,¹⁴ donde la construcción de la propia subjetividad también es penada con la deshumanización. Lo humano en tanto constructo natural, asentado en la administración binaria de las identidades sexuales consideradas como lo “normal”, expulsa hacia el margen a las identidades

¹⁴ Se entiende a la precariedad en términos de Judith Butler (2010), como la ausencia de reconocimiento que desvela la estructura precaria del sujeto, en tanto los diferentes marcos de inteligibilidad cultural permiten que unos sujetos sean reconocidos y otros no. Existen sujetos que, debido a su condición, son expulsados del contenido de humanidad, produciendo una distribución diferencial de la vulnerabilidad donde ciertas vidas poseen mayor valor que otras, algunos pueden ser lloradas y otras no al igual que expresar el dolor por las pérdidas.

trans/travestis en las que Killy se inscribe a partir de su testimonio y formas de habitar el género. Esta expulsión encuentra en su testimonio, argumentos que apuntan a mitigar la imposibilidad de atravesar el marco de inteligibilidad que delimita la matriz heterosexual (Butler, 2007),¹⁵ los cuales buscan ejemplificar las similitudes con la población cisgénero¹⁶ a través de la homologación de sentires.

“Mirá el puto ese”

“Soy travesti, soy Tapiete, no tengo la suficiente plata para salir adelante, pero lo poco que tengo, 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, pero siempre tenemos nosotras, 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 le puede pasar” (Cap. 1 Min. 19:50). Esta es la presentación de Paloma, la cual se escucha en *off* mientras se la ve caminando por la calle, en la que sus tacos se van hundiendo en la tierra y por momentos en el barro. La secuencia finaliza cuando llega al costado de una ruta y es recogida por un coche, dando la pauta de que se encuentra ejerciendo la prostitución.

La presentación de paloma destaca su condición de raza, su condición travesti y la problemática laboral que se traduce en la “falta de plata para salir adelante”. Estos elementos son enumerados como una suerte de obstáculos que deben ser superados y que la impulsan a “rebuscársela” y en esa

¹⁵ Butler la define de la siguiente manera: “(...) la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. He partido de la idea de «contrato heterosexual» de Monique Wittig y, en menor grado, de la idea de «heterosexualidad obligatoria» de Adrienne Rich para describir 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” (2007: 292)

¹⁶ Personas cuya identidad de género y sexo biológico coinciden.

convicción reside la búsqueda de alternativas frente a una normalidad que le es negada. Una negación que se encuentra en el otro que cuando la ve dice: “mirá el puto ese”, porque el puto ese no es una mujer y el puto ese tampoco es un varón. El puto ese, no es.



Paloma, caminando hacia la ruta donde luego de “posar” un rato y algunas idas y venidas, la cámara mostrará cómo se sube a un auto (Cap 1. Min.: 20:33).

Paloma no expresa en palabras que se dedica a la prostitución, pero la construcción que hace el registro audiovisual se encarga de completar esta dimensión de sentido en las formas que elige para representarla. Su voz, durante la presentación, se escucha siempre en off, mientras se la ve saliendo del barrio caminando y parándose al costado de la ruta, donde luego de algunas idas y venidas se detiene un auto. Ella se acerca a la cabina, introduce la cabeza, tiene un diálogo inaccesible para el espectador y luego sube. Esta escena se encuentra plagada de elementos que ponen al descubierto su puesta en escena y hacen suponer una aparente ficcionalización en el discurso documental. La principal particularidad es que tiene lugar a plena luz del día y

en una ruta de gran circulación de vehículos, inclusive el *timing*¹⁷ devela la intencionalidad de mostrar el ritual de la prostitución callejera como garante de la veracidad de su testimonio y del lugar que se supone que Paloma debe ocupar en el espacio público, la zona roja.

El testimonio de Paloma asocia al ejercicio de la prostitución con la idea de alternativa de subsistencia en la lucha diaria, pero el registro audiovisual ubica su actividad en el plano de lo criminal. La patente del coche que la lleva es difuminada para evitar el reconocimiento del rodado sentenciando que la identidad del sujeto que hace uso de sus servicios debe protegerse. El sistema sexo-género binario oculta al sujeto que transgrede la estabilidad de los deseos posibles mientras Paloma en su disidencia, irrumpe y hace tambalear el equilibrio de lo deseable.

“Empecé a crecer y ya salía con una amiga a la calle”

En el segundo capítulo “Los sueños, sueños son”, comenzará a narrarse la historia de Daiana:

Soy Ángel, pero me gusta que me digan Daiana, soy Tupí Guaraní, me crié en una colonia. A los doce años ya me di cuenta como reaccionaba mi cuerpo, ya me gustaban los hombres, me dejé crecer el cabello, empecé a crecer y ya salía con una amiga a la calle, ya me vestía más de mujer, con pollerita, con taco, maquillarme. En el día no podía salir porque los chicos nos maltrataban, nos insultaban. Solo salía a la noche, pero salía sencilla y ponía toda mi ropa en una bolsa para cambiarme en la zona (Cap. 2 Min.: 03:30).

Mientras se escucha la presentación en *off* de Daiana, se la ve salir de una casilla de madera en la que vive, atravesar el patio de tierra y recorrer algunas calles de su barrio que mantienen ese paisaje. Algunos minutos más adelante

¹⁷ Se entiende al *timing* —o tempística— como el uso del ritmo, de la velocidad y de las pausas en el arte para lograr un efecto dramático.

en el capítulo, se la verá en la noche llevando un vestido corto de red que permite ver su cuerpo apenas cubierto por ropa interior y trabajando entre camiones.

Daiana anticipa su nombre masculino para aclarar inmediatamente como quiere ser llamada y confirma su pertenencia a una comunidad indígena. En su testimonio da cuenta del momento en que se notó distinta, la atracción por los varones, su transformación y las condiciones de acercamiento a la prostitución. Relata, además, cómo las consecuencias de ese cambio la obligaron a recluirse, a convertirse en un agente nocturno para escapar de las agresiones que tienen origen en la lógica de la sanción disciplinaria frente a la antinaturalidad que construye la convención de la normalidad.



Daiana reposa en su cama, que es el lugar desde el cual es registrado su testimonio (Cap. 2. Min.: 09:34).

La noche y la sororidad trans se convierten, en el testimonio de Daiana, en el espacio que cobija la deserción de quienes sienten y optan por una construcción sexo-genérico-identitaria distinta y alejada de lo preestablecido.

Su andar por el barrio durante el día, revisita los trayectos que alguna vez le fueron negados como consecuencia de la violencia legitimada.

Al igual que en la mostración que se hace de la cotidianeidad de Paloma, Daiana también es retratada en la zona en la que ejerce la prostitución. La ficcionalización de la escena que muestra a Paloma se diferencia con el lugar que ocupa la cámara en la secuencia de Daiana, se la ve en la noche, a lo lejos, entre camiones y apenas vestida. El registro cumple la función de garantizar la veracidad de su discurso, mostrándola cumpliendo con el destino al que la expulsan las estructuras sedimentadas que configuran la alteridad. Un destino que tal vez sea el único que avizora como posible frente a la falta de políticas públicas que contemplen la precariedad de esas vidas que se desarrollan en los márgenes.¹⁸

“Lo primero que hicieron fue llevarme a un psicólogo”

En el capítulo tres denominado “El color de la sangre” se ve a Paola asistiendo a clases de cocina y luego en la radio indígena en la que conduce un programa, no llega a presentarse cuando comienza su relato. El primer tópico que emerge, mientras camina por la Ruta Nacional N° 34 en Tartagal, que por las noches se transforma en una zona roja, da cuenta de una experiencia que la acercó a la muerte ejerciendo la prostitución cuando un varón, frente a la negativa de prestar sus servicios, la apuñaló en el abdomen.

Ese hecho narrado por Paola, brinda testimonio de la condición deshumanizada y la concepción descartable que pesa sobre los cuerpos invisibles de las

¹⁸ De los seis testimonios en los cuales se centran los capítulos que componen a la serie documental, la prostitución se presenta como una constante en cinco de ellos. Esto refleja la realidad expuesta en el informe “Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en argentina” desarrollado por la Fundación Huésped y la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) en el que dan cuenta que “las personas trans sistemáticamente quedan por fuera del sistema formal de trabajo y en el caso de las mujeres, la mayoría queda relegada al trabajo sexual como única salida laboral” (2014: 11).

mujeres trans/travestis. La violencia arremete contra sus cuerpos volviendo sus vidas desechables, en un acto que transcurre desde el anonimato y donde el germen de la abyección brota en forma de tajo que hiere la carne.



Paola, revisitando el lugar mientras narra una experiencia de violencia que sufrió en la ruta cuando ejercía la prostitución (Cap. 3, Min.: 10:00).

La puesta en escena de la narración audiovisual posiciona a Paola —como sucede con Paloma— “posando” mientras denuncia la peligrosidad de la exposición del cuerpo en la calle, la cámara opta por registrarla caminando por la ruta, donde se escuchan bocinazos agregados en postproducción y sujetos que circulan en bicicletas y motocicletas que silban y gritan aparentes cumplidos. La forma de representación con la que insiste la serie documental *Tacos altos en el barro* ubica a las protagonistas en las convenciones asociadas a la prostitución, aun cuando explican los motivos que las alejaron de la práctica hacia la búsqueda de otras formas de subsistencia, menos mortales, donde sus cuerpos no sean depositarios de violencia.

Luego del tópico referido a la prostitución, la narración audiovisual la muestra caminando por el barrio, haciendo tareas domésticas, jugando con un niño y estudiando mientras relata su transformación:

Mi condición sexual comienza a los cinco años, estando en la salita de cinco años, dibujaba casi con total perfección los dibujos, me gustaba cantar, me gustaba jugar sola, vivía en una esquina, no jugaba con los chicos, ni con las chicas. Me gustaba estar sola, me gustaba aislarme de la sociedad. Y de esa manera empecé a mirar las cosas que me gustaban y las que no. Lo primero que hicieron fue llevarme a un psicólogo, con todos los psicólogos que pasé porque me iba a uno, a otro y con la última que hablé, con Viviana, le aconsejó a mi madre que me acompañe en todo lo que yo decida y que no me ponga trabas en la parte del camino que yo había decidido tomar. Mi condición como chica trans de la etnia Guaraní, se nos hace difícil esta lucha no solo por el hecho de ser trans, sino por pertenecer a una comunidad (Cap. 3, Min: 14:25).

El registro que la cámara hace de Paola, se configura en torno a la mostración de su transitar en la ruta y sus actividades cotidianas. De todas las entrevistadas es la única que se autodenomina “chica trans” a diferencia de las otras protagonistas que coinciden en la autodefinición como travestis. También existe una trayectoria distinta en su relato donde habla de otras experiencias, donde en la asistencia a psicólogos marca su presencia la patologización en la necesaria intervención de un profesional que avale o sancione aquello que sucede con el devenir personal.

Paola ocupa el lugar de la mujer renacida, de aquella que pudo atravesar la crueldad y devenir otra. Alguien que no ejerce la prostitución, que trabaja, que estudia y que fue en busca de otras posibilidades de subsistencia, las cuales en el discurso de la mayoría de las protagonistas se presentan como imposibles.

“Me voy con la persona que realmente me gusta”

El cuarto y último capítulo relata la historia de Zaira, su mostración inicia con una toma que la retrata caminando por la calle, en planos enteros y algunos planos detalle que recorren su cuerpo, se posan en el rostro, muestran sus labios pintados y ojos delineados. La voz, al igual que resto de las protagonistas, se escucha predominantemente en *off*.

Mi nombre es Isaac Zaid Uraibe pero en Hipólito Irigoyen me conocen como Zaira Haid, soy de la raza Chiriguano Chané. A la edad que tengo yo 24 años, soy conocida acá, tengo amistades como yo, travestis, amistades varoncitos que son gay, como también chicas que tienen otro ritmo de vida. En realidad no tengo muchas amistades travestis, por lo que son muy competitivas, al ser yo menor que ellas, como que me quieren ubicar el camino, elegir el camino que ellas han tenido. Llega un fin de semana y capaz no tengo para ir a bailar o para ir a una confitería a compartir algo con algunas amistades, me dedico a hacer mis servicios. No soy de las chicas travestis de las que se van con el que les suelta la plata, me voy con la persona que realmente me gusta y que me llame la atención cumplo la función de placer que quero sentir y económicamente que quiero llevar a mi casa (Cap. 4, Min.: 05:55).

La presentación de Zaira también parte de su nombre masculino y la posterior aclaración de cuál es el nombre que elige como travesti perteneciente a la comunidad indígena Chiriguano Chané. La referencia a la prostitución forma parte nuevamente de su carta de presentación aunque estableciendo ciertas diferencias personales de elección. La anteposición del género asignado al nacer se presenta como una prueba irrefutable de la identidad que se posiciona frente a la cámara y que termina por configurarse en las huellas étnicas y la situación imperante.



Zaira: "Vieron que había una hermana más dentro de mi casa, entonces hasta el día de hoy me aceptan"
(Cap. 4, Min.: 09:51).

De acuerdo con Laura Mulvey (2007), la mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, la cual es estilizada de acuerdo a esta y en su tradicional rol exhibicionista, las mujeres son simultáneamente miradas y mostradas, su apariencia es codificada para ser mirada. Esta noción del rol objetual de la mujer —que se amplía en este trabajo hacia las mujeres trans/travestis como entidades femeninas— encuentra su máxima expresión en relación al voyerismo que denota la representación que "Tacos altos en el barro" hace de Zaira.

La serie documental la muestra caminando por la calle enfatizando el contoneo de sus caderas delgadas, planos detalle de su pelvis y sus glúteos. Luego dedica un segmento completo donde se la ve bailando una rutina de danzas árabes en un estudio. La representación la torna objeto y la sexualiza, donde mostrarla en una especie de desfile callejero y bailando sensualmente no termina de ser suficiente y por lo tanto la cámara la sigue a la zona roja en la que trabaja hasta que un camión hace señas de luces y sube para prostituirse.

Conclusiones

El rol mediador de las producciones audiovisuales y su efecto productor y reproductor de representaciones sociales de la diversidad sexo-genérico-identitaria en la Argentina, dio un giro y ocupó un lugar central a partir de la política de visibilidad. La misma reclamó una presencia alejada de los estereotipos estigmatizantes, marginalizantes y patologizantes y por ende más diversidad en las pantallas en tanto trasmisoras y creadoras de imaginarios sociales hegemónicos y contrahegemónicos. Esa potencia se tradujo en imágenes y discursos de otras posibilidades erótico-afectivas, formas de vida y de habitar el género más allá de la norma heterosexual que organiza dicotómicamente la existencia.

La población trans/travesti fue —y es— la más postergada en asumir la potestad de su voz en la toma de decisiones vinculadas a las condiciones de producción y circulación de productos televisivos y cinematográficos que las muestran. *Tacos altos en el barro* continúa en la tradición que dicta que la representación de las mujeres trans/travestis debe estar necesariamente relacionada a la prostitución. La cámara cumple una función mediadora entre las protagonistas y el rol voyerista del otro que observa, complejizando la representacionalidad al mostrarlas inmersas en la pobreza, su condición indígena y donde la objetualidad reafirma a las entidades femeninas en el lugar que se supone que deben ocupar.

La mostración que hace la serie documental de las protagonistas, las ubica en marcos en los cuales las entidades femeninas se vuelven culturalmente inteligibles al suscribirlas en la tradición hegemónica de la producción de sentido de los medios de comunicación. Así es como la serie documental apela a dos formas representacionales privilegiadas: por un lado, la que se constituye en torno a los quehaceres domésticos tales como la cocina, la limpieza y el

cuidado de niños y niñas; por el otro, la disposición de los cuerpos al servicio del placer y como depositarios de violencia.

Cada uno de los testimonios visitan y revisitan con mayor o menor frecuencia esos espacios domésticos o asociados a la prostitución. Killy explica que jamás se dedicó al trabajo sexual y la mostración que hace la serie documental consiste en reubicarla en la cocina de forma tal que la asociación con alguna actividad culturalmente feminizada, la vuelva inteligible. Paola, a quien la cámara registra estudiando y conduciendo un programa de radio, es devuelta a la ruta para que el acto de “posar” le confiera autenticidad a su testimonio sobre su pasado como prostituta. Paloma y Zaira son registradas por la cámara hasta el momento en el que suben a un auto y un camión respectivamente y; Wanda y Daiana en la zona roja trabajando.

La insistencia de la cámara en ubicarlas en esos marcos predeterminados por la tradición representacional, se tensiona en el desarrollo de cada capítulo con el registro de sus testimonios de vida y ocupando los escenarios que les son propios. Las protagonistas reclaman la disputa por el lugar que poseen los medios de comunicación como productores de representaciones hegemónicas y sus presencias en la serie documental testimonian la necesidad de emergencia y puesta en circulación de otros discursos para fracturar la tradición estigmatizante.

Lo anterior devuelve la soberanía de las palabras a las protagonistas de sus propias historias, permitiéndoles narrarse no solo en función de una situación específica sino teniendo en cuenta su historicidad. En esta posibilidad de narrarse se encuentra la potencia política de la visibilidad como una instancia de ruptura del silencio y la prohibición de aquello considerado como abyecto.

El documental pone en pantalla la posibilidad de generar un proceso de verosimilitud en el que la experiencia de vida de estas mujeres trans/travestis

se vuelve prueba del mundo. Las historias se inscriben en una esfera de la experiencia que se caracteriza por el aporte frente a la ausencia de representacionalidad de estas identidades sexo-genéricas en comunidades indígenas y por la puesta en discurso de otras dimensiones de la existencia frente al reduccionismo que asocia a la identidad trans/travesti con la prostitución como únicos elementos condicionantes.

El acto de presentación frente a la cámara pone al descubierto un doble proceso de marginalización. Por un lado, el de la cultura occidental frente a las culturas indígenas en la Argentina y, por el otro, el de las mujeres trans/travestis que, en este caso, genera un proceso de intersección donde conviven ambas condiciones que, tal como lo advierten las protagonistas, son adversas. Sin embargo, este planteo no se instala en la victimización sino que frente al dinamismo de las identidades, se traduce como una estrategia de reclamo frente a la humanidad arrebatada por no encajar en orden binario que establece marcos de inteligibilidad.

Si en cada presentación quedan en claro los aspectos vinculados a la condición trans/travesti, la pertenencia a una determinada comunidad indígena, el ejercicio de la prostitución por la falta de acceso al trabajo y las condiciones de pobreza identificables en los escenarios que transitan, también en el resto de cada capítulo se profundizan otros elementos que constituyen sus subjetividades. Y es ahí donde la deconstrucción de la asociación necesaria de la mujer trans/travesti con la prostitución encuentra un punto de inflexión al dar cuenta de las formas en las que opera la desigualdad de oportunidades en escenarios que hasta hace algunos años, ni siquiera eran visibles en los medios, lo que hace desbordar de sentido, cómo un grito de lucha, al título de uno de los capítulos: "hay que tener pelotas para ser travesti".

Bibliografía

Arancibia, Víctor (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. Tesis Doctoral en Comunicación. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en:

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46617>.

Arfuch, Leonor (2010). "Sujetos y narrativas" en *Acta Sociológica*, número 53, septiembre-diciembre, pp. 19-41.

Bellucci, Mabel y Flavio Rapisardi (1999). "Alrededor de la identidad. Luchas políticas del presente" en *Revista Nueva Sociedad*, número 162, pp. 40-53.

Blázquez, Gustavo (2017). "El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina" en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, número 15, pp. 111-137. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/>

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2010). *Marcos de guerra, las vidas no lloradas*. Madrid: Espasa Libros.

Crenshaw, Kimberlé (1995). "Mapping the Margins: Interseccionalidad, Identidad Política y violencia Againsts Women of Color en K. Crenshaw" en N. Cotanda, C. Peller y K. Thomas (eds). *Critical Race Theory. The Key Writings That Formed the Movement*. New York: The New Press, pp. 357-383.

De Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género" (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989, pp. 1-30) en *Mora*, número 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 6-34

Fígari, Carlos (2008). "Violencia, repugnancia y indignación: las travestis como lo otro abyecto" en *Género*, volume 8, número 2. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Política Social da Universidade Federal Fluminense, pp. 355-368. Disponible en:

<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/189/127>.

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" en *Open Society Foundations*. Disponible en:

<https://www.huesped.org.ar/wp-content/uploads/2014/05/OSI-informe-FINAL.pdf>.

Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: la marca editora.

Grimson, Alejandro (2004). *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

- Hall, Stuart (2003). "Introducción: ¿Quién necesita identidad?" en Stuart Hall y Paul Du Gay (coords). *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid: Amorrortu, pp. 13-39.
- Insausti, Santiago (2018). "Un pasado a imagen y semejanza: Recuperación y negación de los testimonios maricas en la constitución de la memoria gay" en *Prácticas de Oficio*, volumen 2, número 21, junio-diciembre. Disponible en: ides.org.ar/publicaciones/practicadeficio.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2003). *Hegemonía y estrategia socialista*. México: FCE.
- Meccia, Ernesto (2006). *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores (Capítulos II, IV y V).
- Melo, Adrián (comp.) (2008). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Montenegro, Patricia (2008). "Mujeres travestidas de varón, transgresión transitoria y la teoría de la contención" en Adrián Mello (comp). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Moreno, Aluminé (2008). "La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual" en Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (comps). *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Mulvey, Laura (2007). "Placer visual y cine narrativo" en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* México: Universidad Iberoamericana/ PUEG, pp. 81-93.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pecheny, Mario (2003). "Sexual Orientation, AIDS, and Human Rights in Argentina: The Paradox of Social Advance Amidst Health Crisis" en Susan Eckstein y Timothy Wickham-Crowley (eds). *Struggles for Social Rights in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Raffin, Marcelo (2008). "La burla como inclusión excluyente: las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel" en Adrián Mello (comp). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Settanni, Sebastián (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. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

* Alejandro Silva Fernández es Becario Doctoral de CONICET, cursó el Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, Licenciado en Comunicación Social y Técnico en Periodismo egresado de la Universidad Nacional del Nordeste. En investigación participa de proyectos de investigación aprobados por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE. En docencia, es JTP en la Cátedra Comunicación y Cultura y Auxiliar en la cátedra de Semiótica de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. Fue docente Auxiliar en la cátedra “Herramientas de comunicación” de la Tecnicatura Universitaria de Guardaparques, Facultad de Ciencias Exactas, Naturales y Agrimensura, Universidad Nacional del Nordeste. Se ha desempeñado como tutor docente de cursillos de ingresantes, fue adscripto a la cátedra Formulación de Políticas de Comunicación de la Lic. en Comunicación Social, Facultad de Humanidades de la UNNE. Como artista participó de numerosas piezas teatrales como actor, interprete, director y dramaturgo. Además de participar como actor en cortos y largos audiovisuales. Fue premiado con diversas distinciones en el quehacer teatral y participó con entrevistas y críticas en revistas culturales de la provincia del Chaco. E-mail: silvaferale@gmail.com.