

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
FLOREAL GORINI
ANUARIO DE INVESTIGACIONES
AÑO 2020

DEPARTAMENTO/ÁREA: ARTES

AUTORA: AGUSTINA TRUPIA

TITULO DEL TRABAJO: LA EXPECTACIÓN FESTIVA EN
LAS PERFORMANCES DRAG KING DE CARRERA DE REYES



Publicación Anual - Nº 11

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires – [011]-5077-8000
www.centrocultural.coop

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Anuario de Investigaciones - Año 2020

Directoras/es de la publicación:

SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES:

Gabriela Nacht
Marcelo Barrera
Natacha Koss
Julieta Grinspan
Pamela Brownell

Autoridades del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”

Director General: Juan Carlos Junio

Subdirector: Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretaria de Planificación Institucional: Natalia Stoppani

Secretaria de Programación Artística: Antoaneta Madjarova

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

La expectación festiva en las performances *drag king* de Carrera de Reyes¹

Agustina Trupia

CONICET - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE)

Palabras clave: transformismo – expectación – espectadores – teatro liminal – género

Resumen:

La ponencia busca indagar en la construcción del diseño expectatorial de Carrera de Reyes, espacio de competencias de *drag kings* en Buenos Aires. La intención de este trabajo es pensar el tipo de espectadores implícites que se propone allí. Para esto, se analizarán las invitaciones a los eventos que circulan en las redes sociales y se abordará el diseño expectatorial a partir de una entrevista a Armando A. Bruno, artista *drag* creador de Carrera. Una de las principales novedades que introduce este tipo de espacios, como otros de la escena transformista de Buenos Aires, es la porosidad en los límites entre espectadores y performers. Será interesante considerar esto a la luz de los cambios en la dinámica que se presentaron cuando Carrera de Reyes se realizó en marzo de 2020 en un espacio completamente diferente: el Centro Cultural Kirchner. Me interesa pensar qué sucede con los espectadores festivos y las posibilidades vinculares que ofrecen las redes sociales, las cuales habilitan una mayor cercanía con los performers. Se pensará en la escena contracultural de los 80 en la misma ciudad como parte de la genealogía que conforma Carrera en la actualidad. Se finalizará este trabajo con un breve comentario en torno a lo que ha sucedido con el espacio de Carrera de Reyes en el actual periodo del aislamiento social preventivo y obligatorio.

¹ Esta ponencia fue presentada en las II Jornadas Internacionales de Teoría e Historia del Espectador Teatral organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires realizadas en julio de 2020. A su vez, el trabajo fue publicado en las actas de dichas jornadas, las cuales fueron editadas y compiladas por María Natacha Koss.

—

Introducción: salgo de mi casa

En este trabajo, abordaré las competencias *drag king* que ocurren en Carrera de Reyes desde fines de 2018. Estas tienen lugar en Feliza Cultura Arcoíris, un importante centro cultural y artístico dentro de la comunidad LGBTIQ+ de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En trabajos anteriores, me dediqué a pensar la práctica performática que realizan sobre el escenario les artistas *drag king*, Armando A. Bruno (creador de Carrera de Reyes) y Rey A. Ruedas (Trupia, 2020). Planteé la posibilidad de comprender a esas prácticas como acontecimientos de la teatralidad liminal, siguiendo lo propuesto por Jorge Dubatti (2010) desde la Filosofía del teatro. La situación convivial, el encuentro de cuerpos que expectan a otros que realizan una producción poética al instaurar una distancia ontológica permite que sean pensadas como prácticas del teatro liminal.

En esta oportunidad, me centraré en el lugar de quienes asistimos a esos espacios y somos espectadores, y las particularidades que se introducen en esta expectación. Deseo restituir el poder de relevancia que tienen estos espacios para quienes asistimos dado que se plantean como lugares de pertenencia identitaria, más allá de las performances que se ven en escena. Lo que aquí propongo es que la expectación festiva, que se constituye como parte central del espacio *drag king* de Carrera de Reyes, puede ser pensada como heredera de la escena *under*, que comenzó a surgir con la vuelta de la democracia, y que la fiesta como dispositivo político tensiona los modos tradicionales de comprender el acontecimiento teatral.

El diseño expectatorial dispuesto en Carrera de Reyes se construye en torno a la participación festiva y celebratoria de los espectadores quienes tomamos un lugar de relevancia al interactuar a lo largo de la performance con los *drag kings* y al extender estos vínculos por fuera de la instancia espectacular, tanto abajo del escenario como por medio de las redes sociales. La fiesta como espacio de construcción política e identitaria es central en este tipo de prácticas. Carrera de Reyes posee características diferenciales de instancias más tradicionales del teatro-matriz, pero a su vez retoma una herencia de

los espacios culturales disidentes propios de décadas anteriores y de las lógicas de la fiesta.

Diseño expectatorial: en movimiento miramos las performances

Una de las particularidades que tiene la organización de las performances en Carrera de Reyes es que la convocatoria para participar se hace de manera abierta por medio de las redes sociales. En el perfil de Instagram, se difunde la consigna del evento y se abre la posibilidad de inscripción para quien desee sumarse. Las personas interesadas deben enviar su nombre *drag*, los pronombres personales con los cuales quieren ser presentadas y explicitar si quieren participar de la pasarela o si harán una performance en el escenario. Lo estimulante de esta dinámica es que se sostiene de manera autogestiva y a partir de las personas que quieran participar. Desde esta instancia, se introduce una cierta porosidad entre quienes están sobre el escenario y quienes somos espectadores. La apertura del escenario es un gesto político que también es parte del objetivo democratizador que tiene ese espacio. De este modo, la instancia performática en vivo en Feliza convive con las instancias previas en las cuales, por medio de las invitaciones virtuales, se convoca a espectadores y artistas.

Las competencias se realizan de manera mensual los días viernes. Quienes asistimos como parte del público lo hacemos con la idea de ver competencias de *drag kings*, es decir, para ver performances artísticas que ponen en escena identidades masculinas o identidades que exploran elementos vinculados a las masculinidades. No siempre lo que se pone en escena es una identidad cercana a su objeto representado, el varón, sino que a veces se proponen universos fantasiosos más distantes del referente. Al llegar a Feliza, pagamos una entrada y accedemos a las instalaciones del centro cultural el cual cuenta con diversos espacios y barras de trago. La propuesta consiste en ver una película, presenciar la previa del espectáculo a cargo de Vinito y, a la medianoche, comenzar con la competencia sobre el escenario principal. El diseño expectatorial que se propone involucra que los espectadores estemos de pie, se alienta el uso de teléfonos celulares para el registro de lo que sucede en escena, se puede circular por el lugar, y entrar y salir cuando queramos. Estas cuestiones las señalo como

particularidades de este acontecimiento teatral. Mientras que, en una situación tradicional, se espera que haya una situación de expectación silente, distanciada y contemplativa, este tipo de acontecimientos se sostienen en base al aliento del público y su participación activa. En términos de Dubatti (2007), se puede plantear que el vínculo y las afecciones conviviales se dan en Carrera de manera bidireccional entre artistas y espectadores produciendo así una “máquina relacional de multiplicación y estimulación” (54).

La dimensión festiva que se introduce implica espectadores celebrantes. El espacio de encuentro entre espectadores aparece como constitutivo de este diseño. Las charlas, el baile, los gritos y aplausos generados en el convivio producen una instancia de expectación basada en la interacción. La proximidad entre quienes están sobre el escenario y quienes estamos debajo es reforzado por las redes sociales. La posibilidad de comentar las fotos que se suben a las redes como la alternativa de escribirle algo a quienes estuvieron sobre el escenario en sus perfiles de Instagram posibilita una cercanía entres espectadores y performers.

Podemos pensar a la fiesta nocturna como dispositivo que habilita un modo distinto de comprender el comportamiento de los espectadores. La decisión de realizar un encuentro festivo y de que quienes somos espectadores seamos celebrantes trae, por un lado, una dimensión ancestral. La idea de espectadores participantes puede llevarnos a la instancia ritual del teatro. En este sentido, Dubatti (2019) plantea la posibilidad de que la figura del espectador liminal no sea solo observadora/observante sino, que, al mismo tiempo, “es oficiante del rito, constructor de la *poíesis*, participante de la comunidad y la fiesta” (20). Por otro lado, hay una instancia ligada a la celebración de las disidencias. Carrera es un espacio nuevo, pero con gran importancia en la cartografía transformista de Buenos Aires. El modo que se propone de esperar se liga a la celebración como modo de reivindicar todas las identidades sexogénero disidentes que, en muchos otros ámbitos, no son permitidas.

La posibilidad que da Carrera de reyes de que se cuestione la masculinidad hegemónica produce ecos en quienes esperamos al ver mujeres cisgénero, varones trans, personas no binarias que exploran otros modos de masculinidad que le disputan a la imperante su lugar hegemónico y evidencia su carácter performativo. Jack
6

Halberstam (2008) plantea que “la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media” (24); en las prácticas *drag king* sucede esto.

Puede resultar interesante pensar comparativamente la descripción que realicé antes de Carrera de reyes en Feliza con lo que sucedió cuando se realizó en el Centro Cultural Kirchner en el marco la muestra curada por Kekena Corvalán llamada *Políticas del deseo: para todes, tode* dentro del evento cultural y artístico *Nosotras movemos el mundo*, organizado en marzo de 2020 en Tecnópolis y el Centro Cultural Kirchner. Antes de continuar, me resulta importante mencionar que la idea del lugar de enunciación en femenino del evento deja de lado una parte importante del movimiento transfeminista compuesto por identidades disidentes que se reconocen como masculinidades, de género fluido o como no binarias, entre otras posibilidades. La intención de construir un lugar de enunciación exclusivamente desde las feminidades se comprende en el contexto actual como un gesto de reivindicarlas como constructoras del mundo y enunciatoras legítimas. Esto fue particularmente importante dado que fue respaldado por el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación. Sin embargo, resulta insuficiente porque, dentro del movimiento feminista, hay identidades que no se enuncian en femenino.

Cuando Carrera se presentó en una sala del CCK el 6 de marzo de 2020, la organización del diseño expectatorial se vio modificada. Los espectadores se encontraban más estáticos, sentados en el piso alrededor de una pasarela ubicada al nivel del suelo, o de pie detrás de la fila de gente sentada. Fue un evento realizado por la tarde, con menos gente que asistió y con otra dinámica. La propuesta, en este caso, se presentó como una excepción e implicó espectadores más contemplativos. Armando A. Bruno fue el anfitrión y se presentaron diferentes performances, sin el formato de la competencia y sin un jurado que eligiera una persona ganadora. Lo interesante para remarcar acá es que se organizó un evento con características similares, pero por cuestiones espaciales y organizativas poseía otro diseño expectatorial lo cual produjo diferencias importantes en cuanto a la totalidad del acontecimiento teatral modificándolo.

La relación con la escena *under* de los 80: recuerdo otros espacios

El diseño expectatorial aquí trabajado, a partir de la espacialidad y socialización propuesta entre espectadores y performers, posee una serie de particularidades si se lo piensa en comparación con la situación tradicional de expectación en el teatro. Ahora bien, esta disposición teatral festiva, remite a otras escenas porteñas. Vanina Soledad López (2015) realiza un trabajo en torno a la cartografía del *under* porteño. Aborda el Centro Parakultural, el Café Einstein y la discoteca Cemento como espacios que implicaron “una sociabilidad que buscaba liberarse del encorsetamiento expresivo propuesto por la dictadura” (9); y también los postula como espacios de experimentación artística. Al mencionar el Centro Parakultural, la autora toma un testimonio de Omar Viola, uno de los dueños del lugar junto con Horacio Gabín, quien menciona que la relación entre espectadores y escenario era difusa dado que, en gran parte de los espectáculos, el público podía subir y ser parte del mismo. Esto implicó que, en ocasiones y sumado a la ingesta de alcohol, el público deseara subirse en diversos momentos.

Del mismo modo, al trabajar con el Parakultural, Daniela Lucena (2012) sostiene que “se hacía un planteo espacial muy poco convencional para la época: actores y espectadores compartían el mismo espacio, no había un escenario tradicional delimitando quién era artista y quién no. Todos se mezclaban, todos podían actuar, cantar y ofrecer sus shows, todo podía ser un escenario o no” (41). Esta permeabilidad del escenario tiene algunos puntos de contacto con aquello que sucede en Carrera de Reyes. La diferencia central radica en que hay una organización previa al momento del concurso en el que se decide quiénes serán los competidores y no se habilita la posibilidad de que suba gente de manera espontánea. De todas maneras, hay una cercanía entre quienes somos espectadores y quienes están arriba del escenario dada por la organización espacial como por la instancia potencial de poder subir al escenario en otra fecha.

Hay otra cuestión particular de la situación de expectación aquí trabajada: es durante la noche que se llevan adelante tanto las fiestas que incluían diversas prácticas artísticas en el *under* porteño de los 80 como Carrera de reyes. La noche aparece como una temporalidad diferente que inaugura otros modos de habitar los espacios. La noche

surge en Buenos Aires como la instancia para que aparezcan de manera más abierta identidades que no serían habilitadas de día. La instancia nocturna fomenta, tanto en la década del 80 como en la actualidad, modos diferentes de sociabilidad. En este sentido, Carrera puede pensarse tanto como un espacio de la teatralidad liminal como uno festivo: los espectadores que asisten lo hacen en busca de un espacio de celebración; solo pueden ingresar personas mayores de 18 años, dado que al interior de Feliza se encuentran diferentes barras que venden alcohol; y es un espacio de sociabilidad de identidades sexogénero disidentes.

La intención de retomar aquí la escena de la década del 80 tiene como finalidad restituir el carácter histórico del diseño expectatorial de Carrera. Una diferencia que debe ser evaluada es que la escena contracultural de los 80 estuvo marcada por el regreso de la democracia y la posibilidad de celebración que trajo consigo. Frente a la etapa de prohibiciones, surgió la posibilidad de tener estos encuentros, lo cual es diferente a la situación actual. De todas maneras, hay un elemento que resulta unificador en cierto punto: había y sigue habiendo ciertas identidades que no poseen las mismas libertades que el resto de la sociedad. Es decir, las promesas de la reciente democracia de los 80 mostraron sus limitaciones en lo referente a los derechos y reconocimientos de las identidades sexogénero disidentes. Del mismo modo, en la actualidad aún hay una fuerte violencia ejercida sobre ciertas subjetividades. El espacio de Carrera reúne en muchas de las performances los reclamos políticos con el arte, los cuales son respaldados por los espectadores y celebrados.

Al pensar en los espacios del *under* de los 80, Lucena (2012) los caracteriza como con una actitud estética festiva. Esta dimensión festiva me parece de vital relevancia al pensar el modo en que se busca inscribir a los espectadores también en Carrera. Tanto aquellos espacios que trabaja Lucena como Carrera pueden ser pensados como lugares que suscitan lazos de sociabilidad y se caracterizan por llevar adelante formas de organización autogestiva. Cuando Irina Garbatzky (2013) piensa en las performances de los ochenta en el Río de la Plata, utiliza el término “paracultural” como categoría que “permite caracterizar una posición descentralizada, excéntrica” y en tanto “reterritorialización local de una expulsión hacia los márgenes” (41). Esta idea, salvando los diferentes contextos políticos y sociales, puede ser enriquecedora para

pensar en el espacio de Carrera el cual tensiona los márgenes de la escena teatral porteña y se ubica con una potencialidad disruptiva. Esta fuerza desestabilizadora de las prácticas transformistas produce tensiones al interior de la matriz heterocispatriarcal al poner en jaque al sujeto masculino por excelencia: el varón cisgénero blanco heterosexual. El diseño expectatorial también insta una tensión al interior de la escena teatral al proponer una organización diferenciada de la expectación teatral tradicional.

La fiesta sin cuerpos reunidos: me quedo en mi casa

Me interesa mencionar lo que estuvo sucediendo con Carrera desde el mes de marzo de 2020. Cuando se declaró el aislamiento social preventivo y obligatorio en Argentina a raíz de la pandemia de COVID-19, Carrera de reyes mantuvo una actividad muy importante de manera digital. Hasta el mes de julio de 2020, realizó de un evento por mes con gran esfuerzo por parte de quienes organizan las fechas. Se utilizaron como plataformas los vivos de Instagram y de Twitch. Ambas opciones son de acceso gratuito, aunque se habilitó la opción de pagar una entrada la cual ayudara a solventar el premio que se le daba a la persona que saliera ganadora. En algunas ediciones, parte del dinero ganado se destinó para colaborar con el Bachillerato Popular Travesti-Trans Mocha Celis. Este tipo de decisiones refuerzan el compromiso político que mantiene Carrera en relación con el resto de la comunidad LGBTIQ+.

Lo que me interesa abordar acá tiene que ver con la nueva dinámica que se generó con los espectadores a partir de la filmación de las performances. La mayor parte de los eventos estuvieron conducidos por el anfitrión, Armando A. Bruno, quien iba presentando cada una de las performances filmadas que habían realizado los artistas *drag*. El público podía participar de manera interactiva por medio de comentarios y celebrar de ese modo cada una de las performances. El convivio antes descrito se vio transformado por la mediación digital que introdujo modos alternativos a los del teatro liminal. Esta posibilidad de participación también permitió que se vieran las performances de manera diferida dado que quedaban guardadas por unas horas en

internet. Estos modos ensayados dieron como resultado la posibilidad de mantener el espacio y la cercanía con los espectadores.

En estas presentaciones, hubo un cuerpo ausente por parte de quien actúa: se lo vio por medio de dispositivos a través de la pantalla. La posibilidad de reproducción tecnológica generó una diferencia con la instancia convivial del acontecimiento teatral. Pero aún más ausente estaban los cuerpos de los espectadores quienes quedamos reducidos a un comentario por Instagram. La virtualidad disuelve el convivio e invisibiliza por sobre todo a quienes miramos. Quedamos como registros de *views*, como *likes*, como comentarios desperdigados del otro lado de los dispositivos. El espacio virtual de Carrera en época de cuarentena se aleja de la posibilidad de ser pensado como teatro liminal. Sin embargo, se puede observar el modo en que se trasladan las características del espacio convivial al virtual y la persistencia por generar un espacio de encuentro a pesar de todas las dificultades técnicas y coyunturales que puedan presentarse.

Hay dos cuestiones que me parecen importantes sobre estos eventos virtuales. Por un lado, Ezequiel Lozano (2020: 54) trabajó, en un artículo, sobre la posibilidad de visibilización de un archivo monstruoso el cual permita, a partir del registro de lo efímero, como los son las prácticas teatrales, rescatar el imaginario sexo-disidente y crear una cartografía desviada. Los eventos virtuales de Carrera están generando la posibilidad de crear un registro audiovisual de las performances *drag king* de sus participantes con características que, en principio, no tendrían en el contexto habitual del teatro liminal. En estas, hay una utilización de las posibilidades que brinda el dispositivo de la cámara para construir una performance diferente a la teatral. A su vez, estas producciones audiovisuales, que funcionan también como registro de las performances, promueven la “divulgación y reconocimiento a prácticas teatrales desplazadas del centro de los estudios teatrales, todavía tan heteronormados” (Lozano, 2020: 54).

Por otro lado, pienso, a raíz de lo conversado con Armando A. Bruno², en la importancia de mantener vivos estos vínculos. Los espacios transformistas, como sucede recurrentemente al interior de la comunidad sexogénero disidente, establecen vínculos de parentesco por fuera de aquellos planteados en las familias tradicionales. En *Cuerpos que importan*, Judith Butler (2018), al trabajar con la escena transformista del film *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), menciona el poder subversivo que se encuentra en la reformulación del parentesco, “la redefinición de ‘casa’ y sus formas de colectividad (...) permite establecer relaciones de parentesco que, al ofrecer apoyo incondicional, funcionen como discursos opositores” (337). Es decir, se establecen vínculos de parentesco al interior de las familias creadas.

En el caso de Carrera, Armando tiene a sus dos hijos *drag*, Andrés el Rey A. Ruedas, y Nicola Nyx, con quienes conforman la casa House of Knights. Estos vínculos de cercanía se refuerzan, aunque con otras características, con quienes participan sobre el escenario al abrir el espacio, en los días siguientes a la competencia, para que quienes realizaron performances puedan recibir comentarios del jurado. La intención celebratoria aquí trabajada se vincula con la lucha política y hasta con una instancia pedagógica.

Asimismo, estos vínculos se extienden, de cierto modo, con los espectadores, dado que se nos da lugar para participar activamente durante de las performances tanto de manera presencial como de manera virtual. En este punto, me parece relevante tomar lo que plantea Donna Haraway (2016: 22) cuando marca la importancia de hacer-parientes. Su recomposición de la palabra “pariente” está basada en que comprende a todos los terráqueos como tales, es decir, que extiende la importancia de los lazos de cuidado, respeto y afecto a los seres no humanos también. Esta postura, que implica una imaginación política y afectiva novedosa, puede ser pensada como modo de ampliar a una mayor escala aquello que sucede al interior de la comunidad cuir y de Carrera.

² Entrevista realizada a Armando A. Bruno en junio de 2020 que forma parte de mi archivo personal en torno a las prácticas transformistas el cual se encuentra en construcción y con la intención de que pueda ser colectivizado en poco tiempo.

Reflexiones finales

A partir del recorrido aquí propuesto, reitero la idea que sugerí al comienzo de que el diseño expectatorial introducido en Carrera de Reyes implica una expectación festiva. Esta festividad se ve tanto en el dispositivo celebratorio en el que ocurre ese evento como en la celebración de las identidades disidentes. Las masculinidades disidentes que allí se presentan discuten con la heterocisnorma los modos en que se está siendo varón y las identidades que tienen derecho a tener vidas masculinas vivibles. Asimismo, el diseño expectatorial, que ubica a los espectadores festivos en el centro de la *poíesis*, puede ser pensando como heredado de los modos de esperar que había en la escena *under* porteña de la década del 80, pero queda aún por indagar con qué otras escenas que han tenido este tipo de organización expectatorial puede vincularse un espacio como Carrera.

A modo de figura de síntesis, se podría pensar en la imagen de una red circular que es sostenida por los sujetos que esperan y organizan la mirada junto a los performers. Hacia un lado de la red, estarían ubicados los artistas y en el resto del círculo, ocupando la mayor cantidad de espacio, los espectadores. Las miradas que se dirigen desde una ubicación a la otra y viceversa tensionan la red de expectación. Cada uno de los cuadrados al interior de esa red conforma múltiples vínculos que suceden en simultáneo a las performances. La bidireccionalidad de las miradas constituyen una parte central del acontecimiento teatral de Carrera de Reyes. Por el momento, desde el aislamiento actual, solo queda encontrarnos en los eventos virtuales esperando volver pronto a mirarnos, espectadores y performers, en el convivio de cuerpos, roces y baile.

Bibliografía

- BUTLER, Judith, 2018 [1993]. *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- DUBATTI, Jorge, 2019. “Espectadores: acción, liminalidad, historia”, en *Conjunto*, n° 191, pp. 11-23.
- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I. convivio, experiencia, subjetividad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.
- GARBATZKY, Irina, 2013. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- HALBERSTAM, Jack, 2008. *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.
- HARAWAY, Donna, 2016. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, en *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año III, volumen I, pp. 15-26. Disponible en: <https://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53/48>.
- LUCENA, Daniela, 2012. “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80”, en *Estudios Avanzados*, n° 18, pp. 35-46. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435541648003>
- LÓPEZ, Vanina Soledad, 2015. “Del azar a la práctica. Una cartografía del *underground* porteño de los 80 “, en *Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural*, Año X, n° 15, pp. 1-13. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73597>
- LOZANO, Ezequiel, 2020. “Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 96, pp. 45-56. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/790_libro.pdf
- TRUPIA, Agustina, 2020. “Teatro liminal y género: sobre los procedimientos escénicos utilizados en las prácticas *drag king* en Buenos Aires”, en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, n° 44, pp.139-166. Disponible en: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/ACOTACIONES.2020.44>