

Mariconadas escénico-callejeras. Materializaciones estratégicas del cuerpo cola en espacios urbanos*

Daniela Cápona: Actriz, directora, dramaturga, docente. Licenciada en Artes con mención en Actuación. Universidad de Chile. Actriz, Título profesional; Universidad de Chile. Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral; Universidad de Chile. Máster Oficial: «Estudios Hispánicos: Aplicaciones e investigación», Universidad de Valencia.

Resumen:

El texto describe y analiza los elementos de teatralidad presentes en el trabajo de dos “performers” (Hija de Perra y El Ché de los Gays) vinculados a la cuestión de las sexualidades disidentes. En cada caso se indaga en las estrategias de construcción del discurso a partir de la “encarnación” teatralizada de la desobediencia sexual de dos formas diferentes aunque vinculadas entre sí por el elemento político.

Palabras clave:

Gay, travesti, teatralidad, camp, queer, representación, cuerpo, homosexualidad, espacio público.

El cuerpo *marica* como cuerpo imaginario¹ se vuelve digno de interés si consideramos que se trata de uno de los cuerpos privilegiados de la alteridad, aquellos que cristalizan las nociones de lo indeseable, de lo temido, incontrolable, improductivo o sencillamente inconveniente

* Se propone el uso del término *marica* y otros similares (mariconadas, cola, etc.) como una alternativa a denominaciones como *gay* u *homosexual*, que suelen estar asociadas a una forma específica de identificación dentro de las sexualidades disidentes (se refieren generalmente a hombres que establecen relaciones sexuales y afectivas con otros hombres). Lo *marica* o *cola*, rescatado de la jerga popular carece de limitaciones precisas en su significado y puede aplicarse a una variedad mucho más amplia dentro del universo de las sexualidades desobedientes. Usamos, por lo tanto, estos términos en un sentido similar al del inglés *queer*, usado en las últimas décadas para señalar una identificación desesencializada y cambiante de los deseos y las identidades de sexo y género.

¹ La idea de *cuerpo imaginario* hace referencia no solo a un cuerpo imaginado (cuerpo homosexual, en este caso) sino que tiene que ver con una construcción compleja articulada a partir de procesos de producción de sentido asociado a las prácticas corporales a lo largo de la historia de Occidente. La atribución de sentidos a partes del cuerpo y a funciones biológicas puede ser rastreada en numerosas manifestaciones de la cultura, desde la representación de la figura humana en los diferentes periodos históricos hasta las normas de conducta y decoro que dictan en cada época como usar, exponer o esconder cada zona del cuerpo. Sobre este asunto véase Vigarello, Georges. *Corregir el cuerpo: Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005; Vigarello, Georges. *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005 y Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

para las dinámicas sociales establecidas como óptimas².

El cuerpo homosexual imaginario es construido desde lógicas heteronormativas: se imagina mediante operaciones de inversión³ (como revés del sujeto ideal), hipercorporalización⁴ (como extremadamente sexual, histriónico, superficial, sin intelecto, sin discurso), se considera “naturalmente” improductivo, estéril y contrario a una anatomía “normal”. En general un rastreo de la mitología que rodea al cuerpo homosexual imaginario nos da como resultado un ente alejado de todo rasgo humano. En palabras de Dan Halperin el homosexual:

[...] es al mismo tiempo: 1) un inadaptado social 2) un monstruo raro antinatural 3) un ser que representa el fracaso de la moral y 4) un perverso sexual. Es imposible que una persona, bajo un sistema ético postkantiano al menos, sea todas estas cosas al mismo tiempo (Halperin, 2007: 67).

Se trata, por lo tanto, de una criatura imposible, un paradoja en sí, a pesar de lo cual, su existencia es bastante real en tanto se produce y reproduce en el universo simbólico y tiene efectos reales sobre los cuerpos materiales: produce desprecio, distancia, violencia, protagoniza reivindicaciones, justifica políticas y, en general, produce realidades.

Quisiera, en esta ocasión, proponer una mirada ya no al cuerpo mitológico marica como alteridad sino que a las puestas en el espacio público de las sexualidades disidentes construidas desde el “YO- Sujeto”. Para ello, propongo revisar a dos personajes construidos para el espacio público como estrategias de intervención política por parte de identificaciones disidentes a la heteronorma. Estos personajes son Hija de perra y El Ché de los Gays.

Antes de abordar las particularidades de cada uno parece necesario desarrollar brevemente las

² Un interesante estudio de las representaciones de cuerpo homosexual asociadas a la muerte y el exterminio en la literatura argentina lo realiza Gabriel Georgi en su libro *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

³ Judith Butler desarrolla la operación de la inversión como mecanismo para hacer inteligible la identificación homosexual en su artículo “Las inversiones sexuales” en Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A., 1995. pp. 9-28.

⁴ Véase Llamas, Ricardo. “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida”. En: Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A., 1995. pp. 153-189.

implicaciones de la puesta en cuerpo y puesta en espacio (público) de estos discursos vinculados a la desobediencia sexual. En los casos que revisaremos se produce una particular afinidad con el concepto de teatralidad, en especial según lo plantea Juan Villegas:

Propongo que la “teatralidad” sea entendida como una manera de comunicar un mensaje a través de la integración de signos visuales, verbales, auditivos, corporales que son ejecutados frente a una audiencia. La percepción del mensaje será fundamentalmente visual y dicho mensaje está cifrado de acuerdo con los códigos establecidos por el sistema cultural del productor o bien del receptor. Asumo por lo tanto que una determinada teatralidad implica un sistema de códigos teatrales que está integrado en el sistema cultural y en el contexto sociopolítico (Villegas, 1994: 316)⁵.

Villegas propone la existencia de un sistema de códigos teatrales que funciona como parte de la vida social y que constituiría una pieza clave en la comunicación de discursos enunciados tanto desde el ámbito artístico como desde la arena de lo político social. Dicho sistema de códigos sería, por una parte, aquello que vincula la práctica escénica con la vida social y, por otro lado, lo que permite el desplazamiento efectivo de formas y elementos particularmente teatrales hacia el ámbito de la vida cotidiana. La teatralidad tendría entonces que ver con la ejecución (tal vez podríamos incluso hablar de corporización) de dichos códigos en público con la intención de comunicar un discurso. El mismo Villegas plantea la idea de una “teatralidad social”:

[...] constituida por un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social, de este modo, constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorepresentarse en el escenario social. Los receptores- otros participantes en la vida social- requieren de la competencia para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan (Villegas, 1996: 12).

Especialmente atendible parece la cuestión de la “autorepresentación” y el uso de aquel sistema de códigos teatrales para dichos fines. La teatralidad social, tal como se plantea aquí,

⁵ En inglés en el original, la traducción es mía.

poseería un componente político ineludible en tanto se configura como discurso de autoafirmación de colectividades que construyen y escenifican procesos identitarios a través de codificaciones teatrales. Es justamente el caso de los personajes que revisaremos a continuación, quienes utilizan el signo teatral en la arena de lo social como forma de construcción y comunicación de un discurso político relacionado con la disidencia a la heteronorma.

Con respecto a la finalidad política perseguida mediante la teatralidad como estrategia cabe relacionar los casos que nos ocupan con el fenómeno del Teatro del oprimido, creado por el brasilero Augusto Boal. En este, la escena se concibe como lugar de experimentación y “ensayo para la revolución” (Boal, 1974: 191), lo cual implica justamente que lo teatral se constituye en estrategia para la acción política, del mismo modo que en los casos aquí estudiados las acciones con rasgos teatrales y finalidad política se activan en la medida en que el espectador decodifica de modo participativo el discurso y le atribuye sentido. Sin embargo estos dos procedimientos no serían del todo similares: en el caso de Boal la situación que se trabaja es eminentemente representacional, aun al tratarse de teatro invisible se opera a partir de una situación representada que se vuelve real en tanto es leída como tal. En el caso de las teatralidades sociales más bien se trata de la generación de situaciones reales a partir de la intervención de los personajes ya creados. Estos personajes son construcciones representativas (políticamente en tanto cargan discurso) y están activadas en su ejecución material y gestual, su existencia por ello es performativa en tanto solo son cuando se ejecutan.

Entrando ya de lleno a los personajes que nos ocupan cabe reconocer que si bien se trata de creaciones que obedecen a estéticas y a ánimos diferentes, ambos personajes tienen elementos comunes: son (en parte) paródicos, se configuran a través de citas, extrapolaciones, mimesis dislocadas de referentes que no son necesariamente políticos, o no necesariamente *maricas*. Los dos instalan la identidad no heterosexual, la práctica erótica y la identificación de género no normativa en el espacio público, no (solamente) desde la formulación de una otredad monstruosa o incomprensible sino desde la visibilización de un sujeto con discurso propio.

La idea es señalar aquí algunas de las estrategias que operan como elementos politizadores de las identificaciones (o desidentificaciones) de la disidencia al paradigma sexo/ género en estos dos personajes.

1- El ché de los gays

Victor Hugo Robles, periodista y activista realiza apariciones en el espacio público, generalmente en el marco de manifestaciones masivas de carácter político. Allí, mediante acciones cercanas a la performance visibiliza cuestiones de la política contingente (contra la censura, en defensa de la memoria y los derechos humanos, a favor de la causa mapuche, contra la violencia de género, por el derecho de la minorías sexuales, por señalar algunas⁶). Cualquiera sea el reclamo, este personaje irá siempre atravesado por la visibilización de la identidad *marica* que se muestra en su vestuario y maquillaje, el cual exhibe claros cruces e hibridaciones en lo relativo a los códigos de género.

La performance del Che de los gays se articula desde la composición de una imagen que cruza signos y discursos convencionalmente entendidos como contradictorios. Se trata de signos que al yuxtaponerse producen una suerte de paradoja fundamental en el discurso final.

Al revisar imágenes de este personaje observamos como Robles mezcla en su caracterización elementos convencionalmente opuestos como pueden serlo la camiseta de la selección chilena con los labios pintados de rojo intenso y el marco que encuadra su rostro, marco decorado con

⁶ Existe un registro pormenorizado de las intervenciones más importantes de El Ché de los gays, el mismo Robles las consigna en su libro *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile* (Arcis/Cuarto Propio, 2008). Robles consigna como intervención inaugural la participación en la conmemoración del día del trabajador, organizada por la central unitaria de trabajadores, en este acto Robles se presenta con una corona de espinas y un cartel con la consigna “La yerba está conmigo, yo estoy contigo”, frase rescatada de los partidarios de Salvador Allende en los sesenta y alterada con la “yerba” en alusión a la marihuana. Ese mismo año el personaje se consolida en varias apariciones públicas, interviniendo en actos oficiales y del circuito del arte. Algunas de las intervenciones de 1997: 4 de septiembre El Ché de los gays aparece (ya con su característica boina negra) en una fiesta de artistas y armado con un bidón que leía AZT moja a la actriz que hablaba en defensa de la libertad de expresión. El 11 de septiembre el Ché acude a marcha al cementerio general en recuerdo de los detenidos desaparecidos por la dictadura de Pinochet. El 21 de noviembre este personaje interviene la inauguración de la Feria internacional del libro bailando una cueca al ritmo del himno nacional y reclamando a gritos “Juicio a Pinochet”.

“patitas de chancho” en clara alusión al dicho popular. En otra fotografía podemos observar la evidente contraposición entre la corona de espinas, (referente cristiano por excelencia) y los labios nuevamente pintados de rojo que resultan en una especie de Cristo feminizado. Este mismo fenómeno se repite en la fotografía en la que Robles posa frente al palacio de La Moneda con un vestido blanco, un pañuelo del mismo color en la cabeza (sugiriendo quizás una semejanza con las Madres de la Plaza de Mayo) y con un letrero con la leyenda “SEXO LIBRE”. Una imagen más reciente nos muestra a Víctor Hugo portando una foto del Ché Guevara ya muerto (imagen por todos conocida), foto que ha sido decorada con un tocado de plumas rojas cruzando así la estética prostibular con la efigie sacralizada del guerrillero muerto.

En términos generales todas estas imágenes son variaciones de la operación central que configura el personaje: el cruce entre la imagen del Ché y la feminización de la misma expresada a través de los labios pintados, el pelo largo y los accesorios que Robles utiliza.

Sabemos que Ernesto Guevara no tuvo relación ni afinidad alguna con la causa homosexual, (tampoco la tuvo el régimen revolucionario cubano ni el sistema comunista en general). Solo recientemente se han vuelto compatibles estas dos causas y, en Chile, podemos mencionar dos personajes públicos que han funcionado como puente visible para integrar ambas luchas: Pedro Lemebel y el mismo Víctor Hugo Robles.

El aspecto más interesante del Che de los Gays es, a mi juicio, la construcción tensionante que surge de los referentes aparentemente incompatibles. La figura del Che Guevara, convertida en icono de una masculinidad idealizada en su compromiso político, militancia y acción revolucionaria es apropiada y desacralizada por Robles. Entonces aquella imagen indefectiblemente masculina se vincula con la causa de las minorías sexuales a través de la intervención visual de la figura histórica del Ché (labios pintados, collares, pelo largo y camisa rosada, boina con estrella, etc.). La puesta en cuerpo y en espacio de esos signos

aparentemente contradictorios articulan el discurso del Ché de los Gays, el cual a grandes rasgos puede definirse como una visibilización y politización de las sexualidades disidentes.

El trabajo de Robles sería, usando el término propuesto por Ileana Dieguez⁷, una manifestación liminal en varios sentidos: en lo que se refiere a su teatralidad no se enmarca dentro del trabajo artístico sino en el activismo, el cual se realiza utilizando herramientas escénicas tales como el vestuario, la acción, la caracterización e incluso el personaje, base del trabajo de Robles.

Los escenarios en los que las acciones tienen lugar son igualmente liminales: no son escenarios teatrales ni salas de exposiciones, no obedecen al circuito de la exhibición artística, pero tampoco son espacios cotidianos. Las marchas, manifestaciones y actos políticos que Robles interviene se constituyen como liminales ya que se trata de espacios tomados por la expresión política masiva. El espacio público, intervenido por estos eventos se carnavaliza (Bajtín), se vuelve extracotidiano, sus usos se diversifican y proporciona una localización ideal como “escenario” para estas acciones.

2- Hija de Perra.

Este personaje es creado desde los escenarios nocturnos del festejo alternativo y funciona, en sus comienzos solo en el espacio escénico, es decir, se plantea como una identidad de ficción instalada en espectáculos musicales, obras de teatro, videoclips y cortometrajes. Su desarrollo en el tiempo deriva en el desplazamiento de la presencia hacia espacios intermedios entre lo escénico y lo social como pueden serlo las fiestas temáticas, o la marcha del orgullo gay en 2010. Otra instancia interesante son “Las clases venéreas”, eventos organizados por *Hija de Perra* y su colectivo como instancias informativas acerca de cómo prevenir las enfermedades de transmisión sexual, estas “clases” se constituyen en espectáculos a pesar de su finalidad pedagógica y son un buen ejemplo de construcción de espacios de intervención en

⁷ Véase Diéguez, Ileana. Escenarios Liminales. *Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

territorios fronterizos en los que se mezclan los soportes, los estilos y las finalidades.⁸

Hija de perra puede ser definida en principio como una *drag queen* (modalidad de travestismo escénico hiperestilizado que supera la mera mimesis de la estética femenina). El estilo que desarrolla es deliberadamente vulgar, hipersexual, una constante apología de lo abyecto, lo sucio, lo marginal, lo cómico y lo excesivo. Recuerda a personajes como Divine (Pink Flamingos) instalándose deliberadamente dentro de lo que se conoce como *camp*, definido por primera vez por Susan Sontag en 1964 a través de afirmaciones como:

[...]la esencia de lo *Camp* es su afinidad con lo antinatural, el artificio y la exageración.

[...] se trata de un sentido o sensibilidad que convierte lo serio en algo frívolo [...] es una particular forma de estetización, una forma de ver el mundo como fenómeno estético. Lo *Camp* no opera estéticamente en términos de belleza sino en relación al grado de artificio y estilización.

Enfatizar a tal punto el estilo implica recortar el contenido, o introducir una actitud que es neutral respecto al contenido. Sobra decir que *Camp* es en general desafectado, despolitizado o cuando menos apolítico (Sontag, 2001: 276)⁹.

Más adelante será necesario volver sobre la afirmación de Sontag para disentir ligeramente respecto al potencial político de lo *camp*.

Respecto a la construcción de Hija de perra como personaje *camp* podemos afirmar que se articula sobre un cliché, una tipología ya existente (aquel cuerpo imaginario al que nos referíamos al comienzo) y la lleva al paroxismo produciendo un personaje que es la encarnación misma del exceso. Sobre la figura tópica de lo *marica* como feminizado,

⁸ Hija de Perra trabaja, por lo general, desde lo escénico en espacios de ocio, articulando un espectáculo que suele tener un fuerte componente musical. Aun así se trata de un formato híbrido, con influencias claras de los espectáculos travestis, que mezclan el humor, la animación de eventos y el canto. No es posible señalar lugares ni fechas de sus espectáculos ya que estos e la actualidad tienen lugar a razón de uno por semana, ritmo que se ha mantenido durante ya varios años. Otro tipo de intervenciones que han venido haciéndose frecuentes estos últimos años son las instancias académicas como congresos, charlas y mesas redondas, a las que Hija de Perra acude formalmente vestida y por lo general custodiada por uno o más personajes colaboradores que actúan como escolta “armada”. En estas ocasiones, si bien la actividad es simplemente la lectura de una ponencia, la relación con la audiencia y la extrañeza que produce el personaje en el contexto académico producen una tensión interesante entre realidad y ficción que, de hecho viabiliza la enunciación de discursos radicales que de otro modo no tendrían cabida en ese tipo de eventos.

⁹ La traducción de los fragmentos es mía.

hipersexual, sucio y marginal este personaje realiza una concreción material asumiendo todos los rasgos de lo *marica* como identificación denostada. Hija de perra recurre con voracidad a todo aquello considerado abyecto, indecente, alejado del pudor y de la moral; menciona insistentemente fluidos corporales, los usa (ficcionalizados y reales) en sus espectáculos. Su conducta es hipersexual, escatológica, hace constante referencia a enfermedades venéreas, a desechos corporales, exhibe sus órganos genitales (siempre contruados mediante prótesis baratas y artesanales) con placer. Hiperboliza y materializa lo ya excesivo, genera un efecto humorístico que además expone lo irracional y artificial del tópico travesti.

Todo lo anterior deviene un carácter lúdico a través del cual se lleva al extremo la idea de lo travesti como invertido, tal vez su instancia más extrema la encontramos en el film *Empaná de pino* (largometraje de ficción escrito y dirigido por el cineasta Wincy – Edwin Oyarce-) en la forma del pacto pseudodemoníaco con la parodia de Satanás (Satanla) y en la fabricación de las empanadas de carne humana. El resultado de esta materialización es un personaje de ficción, atractivo en tanto imposible, una especie de *comic* lleno de posibilidades escénicas que desbordan el espacio concreto de la escena convencional para establecerse en locaciones fronterizas.

En el caso de Hija de Perra el travestismo aparece más que nunca como *hipertélico*, concepto que usa Severo Sarduy para referirse justamente a la operación del travestismo¹⁰ como aquella que suele exceder sus propios fines para desmarcarse de sus vínculos con el referente (mujer) y producir una criatura nueva. Hija de perra no es (ni representa a) una mujer, su estilización desemboca en un personaje original, indefinible y cercano más bien al paradigma de lo *queer* como desidentificación de género.

¹⁰ Véase Sarduy, Severo. *La simulación*. En: Sarduy, Severo. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Whal (Coords.) Primera Edición Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 1999.

3- Lo político

El cuerpo es político, el sexo es político, las prácticas corporales (y sexuales) pueden constituirse en prácticas políticas. Afirmar esto no es novedoso ni subversivo sino ampliamente aceptado. De hecho, si algo evidencia la cualidad política de las prácticas corporales es su integración dentro legislaciones que proscriben ciertas actividades y las persiguen *de facto* con las mismas herramientas usadas para contener tanto el delito como la disidencia política. No fue un hecho casual ni caprichoso la persecución de homosexuales en el gobierno de Ibáñez, ni el hecho de que la sodomía haya estado legalmente penalizada hasta 1999 en Chile.

De allí que los trabajos que aquí revisamos sean por derecho propio, acciones politizadas. Ellos instalan en el espacio público una condición que, en el mejor de los casos, es admisible en lo privado. Se publicitan prácticas corporales e identificaciones que en lo cotidiano son incitadas, a través de los más variados mecanismos, a guardar silencio.

El Che de los gays, politiza la identificación *marica* insertándola en la representación de una figura política por excelencia (el Ché Guevara). Hija de Perra materializa una imagen tópica de alteridad sexual proponiendo a la vez su viabilidad y su absurdo/exceso como cualidades humorísticas.

Cabe señalar la diferencia entre ambas estrategias, que se explica en parte desde la diferencia generacional. Mientras que Robles acude a circuitos de la política oficial Hija de Perra rechaza aquellas vías funcionando en otros ámbitos más relacionados con lo festivo y con los espacios de ocio. La escasa seriedad y credibilidad de la política “seria” desacredita los circuitos convencionales, de ahí que es frecuente la búsqueda y producción de escenarios alternativos para operar políticamente.

Por otra parte, Robles adscribe a una identificación dentro del espectro de la diversidad sexual

(Gay) a pesar de apoyar las más diversas luchas relacionadas con esta temática. Hija de perra, por el contrario, se encuentra más cercana a las desidentificaciones de sexo y de género mediante una práctica *camp*. El personaje adscribe más bien a lo *queer* o *marica* en tanto reniega de cualquier esencialismo o correspondencia con el sistema sexo/género). Cabe agregar que este personaje se desmarca efectivamente de las identificaciones de lo gay u otras taxonomías en lo que se refiere la puesta en público del deseo, el cual no se orienta hacia un objeto en particular sino que se manifiesta como cambiante, amplio y sin duda, abundante.

En este punto es necesario retornar a aquella definición de Sontag que señala lo *camp* como vaciado de contenido y sobrepoblado en la forma. Si bien la definición es precisa, se debe señalar que, al menos en este caso, el resultado final es la evidente politización de la forma de modo que la presencia de este personaje en determinados espacios se constituye como intervención política.

En ese sentido existe una clara sintonía entre las propuestas de ambos trabajos, las operaciones serían en cierta medida similares a pesar de apelar a estéticas diferentes. Tanto Hija de perra como El Ché de los gays realizan una operación de politización de la disidencia sexual fuertemente basada en la visibilización de estéticas *marica* en el espacio público. En ambos casos la discursividad convencionalmente contenida en lo verbal, se traslada a lo visual; más aún, se vuelve fácilmente visible en espacios más democráticos y plurales –la calle como ejemplo de esto. En la resistencia al silencio, tanto verbal como visual la performance de estos personajes apela a una puesta en acción altamente politizada de los cuerpos y los deseos contraviniendo a partir de la exhibición pública los modelos de conducta e identificación heteronormativos.

Bibliografía:

Boal, Augusto. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires. Ediciones de la flor.

Butler, Judith. (1995). “Las inversiones sexuales” en Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid. Siglo XXI de España Editores S.A. pp. 9-28.

Diéguez, Ileana. (2007) Escenarios Liminales. *Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires. ATUEL.

Georgi, Gabriel. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo Editora.

Halperin, Dan. (2007). *San Foucault. Hacia una hagiografía gay*. Buenos Aires. Ediciones literales.

Llamas, Ricardo. (1995). “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida” en Llamas, Ricardo Ed. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid. Siglo XXI de España Editores S.A. 1995. p. 153-189.

Sarduy, Severo. (1999). “La simulación”. En: Sarduy, Severo. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Whal (Coords.) Primera Edición Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José. ALLCA XX.

Sontag, Susan. (2001) “Notes on Camp” en *Against Interpretation and other Essays*. Nueva York. Picador USA. pp. 275- 292.

Villegas, Juan. (1994). *Negotiating Performnce. Gender , Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor y Juan Villegas Eds. Durham. Duke University Press.

----- (1996) “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”. En *GESTOS*, n° 21, Irving, CA. p. 7-15.