

# *Cuerpos en escena: entrecruzamientos entre una obra de teatro y la perspectiva dramatúrgica*

AUDISIO, Irene (CIFYH) - [irene.audisio@gmail.com](mailto:irene.audisio@gmail.com)

LE BIHAN TORRES, Leticia (CIFYH) - [leticialebihan@gmail.com](mailto:leticialebihan@gmail.com)

---

*Eje: 1. Cuerpo, política y crueldad. Ponencia.*

---

» *Palabras clave: cuerpo - escena - género- enfoque dramatúrgico.*

## **Resumen**

En las siguientes líneas realizaremos un entrecruzamiento entre la obra de teatro independiente “Faena, gesto político” (Gil-Díaz) con la perspectiva dramatúrgica. Dicha obra de teatro-danza fue estrenada en Córdoba, Argentina, en 2015 y repuesta en repetidas ocasiones en el circuito de salas de teatro independiente. Es un unipersonal que involucra tanto la oralidad como la corporalidad. Las principales escenas transcurren en y alrededor de una mesa de faenar.

Nos centraremos en los tópicos de la realidad social y la ficción “cuerpo” entendidas en términos de construcciones sociales e interaccionales. A la luz del modelo analógico de la actuación, intentaremos leer en clave goffmaniana una obra que narra la problemática de género desde una de sus múltiples aristas. Faena presenta a una mujer que dialoga constantemente con otrxs que, aunque no se materializan corpóreamente, aparecen en la interpelación y confrontación de y desde el cuerpo y en el diálogo. Emerge allí el teatro como metáfora de escenas cotidianas invisibilizadas. Las autoras hemos atravesado la experiencia de la obra y también hemos registrado el impacto de la obra en la audiencia. La obra genera mundo donde había silencio, opera como objetivación de la vida privada silenciada. Pone en foco la construcción de los roles femeninos y los ubica en un lugar de reflexión y problematización. En ese sentido, constituye en sí un gesto que condensa los significados comunicados de manera inmediata en el cuerpo en escena.

Así como el disciplinamiento de los cuerpos y de las subjetividades se construye a través de las técnicas corporales (Mauss), en Faena se produce un quiebre cuando aparece una ruptura de los

roles y guiones establecidos para ser mujer. Se interviene el cuerpo, la iluminación convierte la imagen en un negativo y aparece la voz disruptiva y poco dócil de “la loca” y “la puta”.

## Cuerpos en escena: entrecruzamientos entre una obra de teatro y la perspectiva dramática

AUDISIO, Irene (CIFYH) - [irene.audisio@gmail.com](mailto:irene.audisio@gmail.com)

LE BIHAN TORRES, Leticia (CIFYH) - [leticialebihan@gmail.com](mailto:leticialebihan@gmail.com)

---

Eje: 1. Cuerpo, política y crueldad. Ponencia.

---

En las siguientes líneas realizaremos un entrecruzamiento entre la obra de teatro independiente “Faena, gesto político” (Gil-Díaz)<sup>1</sup> con la perspectiva dramática. Dicha obra de teatro-danza fue estrenada en Córdoba, Argentina en 2015 y repuesta en repetidas ocasiones en el circuito de salas de teatro independiente. Es un unipersonal que involucra tanto la oralidad como la corporalidad. Las principales escenas transcurren en y alrededor de una mesa de faenar.

Nos centraremos en los tópicos de la realidad social y la ficción “cuerpo” entendidas en términos de construcciones sociales e interacción. A la luz del modelo analógico de la actuación, intentamos leer en clave goffmaniana una obra que narra la problemática de género desde una sus múltiples aristas. Faena presenta a una mujer que dialoga constantemente con otrxs<sup>2</sup> que, aunque no se materializan corpóreamente, aparecen en la interpelación y confrontación de y desde el cuerpo y en el diálogo. Emerge allí el teatro como metáfora de escenas cotidianas

---

<sup>1</sup> Agradecemos muy especialmente a la intérprete y director, Gisela Gil y Jesús Días coautores de la obra por su generosidad y disposiciones para compartimos el proceso creativo de Faena. Gisela Gil es actriz y bailarina, se encuentra terminando la Licenciatura de Teatro. Jesús Días es Licenciado en Teatro y docente en el espacio independiente Almazena.

<sup>2</sup> El uso de la “x” pretende escapar al plural neutro y genérico. Se utiliza como herramienta de transformación aunque no la única, ya que las afirmaciones sobre la realidad informan pero sobre todo hacen realidad (Guber, 2001), y lo que no se nombra no existe.

invisibilizadas. Las autoras hemos experimentado y presenciado el impacto de la obra en la audiencia. La obra genera mundo donde había silencio, opera como objetivación de la vida privada silenciada. Pone en foco la construcción de los roles femeninos y los ubica en un lugar de reflexión y problematización. En ese sentido, constituye en sí un gesto que condensa los significados comunicados de manera inmediata en el cuerpo en escena.

Así como el disciplinamiento de los cuerpos y de las subjetividades se construye a través de las técnicas corporales (Mauss), en Faena se produce un quiebre cuando aparece la ruptura de los roles y guiones establecidos para ser mujer. Se interviene el cuerpo, la iluminación convierte la imagen en un negativo y aparece la voz disruptiva y poco dócil de “la loca” y “la puta”.

Faena puede ser leída en clave de construcción relacional de las emociones, del cuerpo y del otro. Esta acción se cumple en los guiones del cuerpo, del espacio y de la verbalidad de una manera colectiva que involucra las resonancias con las propias experiencias de las asistentes. Se hace patente ese “entre” del encuentro en el que se repasan y deconstruyen repertorios del ser mujer.

## **Cuerpos invisibilizados que salen a la luz de la escena**

Abordar esta puesta en escena nos ha permitido reconocer cómo el teatro es un lugar privilegiado para poner en evidencia el impacto de las imposiciones sobre los cuerpos en las tramas sociales que configuran a las actorxs cotidianxs. Esta misma cotidianidad vuelve invisibles las imposiciones sociales que operan en los cuerpos.

En este sentido, Faena constituye un gesto. Una obra que es un gesto, ya que se trata de una acción corporal que condensa en cada movimiento una carga semántica que comunica e interpela las experiencias de las “espectadorxs”. Se trata de una obra que trae a la luz pública del teatro las escenas más privadas de la vida cotidiana de una mujer que condensa en sí las experiencias de muchas de nosotras. Trae a la luz y hace foco en la violencia con la que el cuerpo femenino - simbólico, no biológico-, es configurado en las relaciones heteronormativas. Cómo estos cuerpos son faenados según las necesidades y exigencias masculina constituida en un marco patriarcal. Cuerpos de mujeres seccionados, des-trozados para el consumo masculino. Los cuerpos en las relaciones impuestas por el patriarcado son un cuerpo listo para el consumo. Un cuerpo que es objeto, propio del ámbito privado y que el teatro le devuelve la posibilidad de habitar lo público,

restituyendo la voz de esta mujer que se vuelve, aunque sea en escena, sujeta de habla. Es darles palabras a esos cuerpos y permitirles que hablen y denuncien, que griten.

El cuerpo no es un supuesto, un substrato biológico, no es un dato evidente, sino el efecto de una elaboración social y cultural compleja. Posee un carácter ficcional, no en términos de veracidad sino de construcción. El significante “cuerpo” es en este sentido una ficción. No hay una naturaleza femenina dada, lo que hay son ficciones culturalmente operantes, vivas, que cristalizan el imaginario social, inducen prácticas y análisis y, de ese modo, se vuelven reales.

En la trama de la escenificación se nota que “el cuerpo femenino” –simbólico-, se ha vuelto un terreno de disputas entre roles asignados y asumidos, o no.

Hay que desnaturalizar los cuerpos. Hay que deshilar sus genealogías, dilucidar los imaginarios sociales que los nombran y que actúan sobre estos. Hablar de cuerpo parece ser de algo evidente, sin embargo, no lo es. Los cuerpos son efectos de elaboraciones sociales y culturales complejas y diversas.

De acuerdo a Le Breton (2002) la corporeidad misma se construye socialmente en la interacción con lxs otrxs y en su inmersión en el campo simbólico. Las expresiones faciales, los gestos, las posturas son fruto de aprendizajes que van configurando cierta sensibilidad, siempre en relación con otrxs y dentro de un contexto particular. Por ello, un cuerpo carga significación y valor que no es otra cosa que el significado del sujetx.

Como señalamos anteriormente, Faena es un unipersonal. Sin embargo, la actriz hace presente en sus diálogos verbales y corporales a lxs otrxs con los que interactúa todo el tiempo. Aunque no se materializan, aparecen en la interpelación y confrontación de y desde el cuerpo y en el diálogo ¿Cómo es posible experimentar esxs otrxs sin que haya otrxs actorxs? ¿Hasta qué punto se instancia aquí la ficcionalidad del cuerpo, que es en última instancia la ficcionalidad del sujetx? Quienes vimos el unipersonal vimos a su protagonista en escena pero también la vimos acompañada. La vimos discutir con un otro, dialogar con un médico y tener relaciones sexuales, todos otros masculinos. Pudimos ver esos otros porque reconocimos guiones de interacciones que nos son familiares, diálogos e intercambios de papeles que forman parte de un reservorio social construido. Vimos esos otros porque las situaciones nos resonaron en el cuerpo y la experiencia. Vimos esa interacción porque Faena es un gesto político que alumbró la vida cotidiana.

## **Sujetxs que son lo que los cuerpos actúan y lo que las palabras dicen**

Muy próximos están el teatro y la trama social si seguimos a Goffman desde cuyo modelo analógico de la actuación o representación teatral se aborda la realidad social, entendida en términos de interacción. Según Goffman (2012) cuando un sujetx llega a la presencia de otrxs, éstxs intentan adquirir información o utilizar la que ya conocen. La información permite definir la situación, estableciendo qué puede o no puede esperarse de la persona. Ante el desconocimiento, el auditorio intentará obtener indicios del aspecto o la conducta factibles de ser leídos y aplicados por su experiencia previa con sujetxs similares. Este movimiento es sustentado en experiencias anteriores a partir de la confianza y suposición de la generalidad de ciertos rasgos, y asociados a ciertos grupos, funcionando como un medio para predecir la conducta:

*“(...) los otros pueden usar entonces los que se consideran aspectos ignorables de su conducta expresiva para controlar la validez de lo transmitido por los aspectos gobernables. Esto demuestra una asimetría fundamental en el proceso de comunicación” (Goffman, 2012. pp. 21).*

Si bien la interacción contempla adiciones y modificaciones, las proyecciones iniciales adoptadas por lxs actores, e incluso a veces construidos sobre la base de aquellas, compromete fuertemente a lxs individuxs. Pareciera más fácil elegir la proyección inicial que alterarla en el curso.

## **Trasfondo escénico: los guiones se vuelven inteligibles**

La perspectiva interaccional implica dinamismo, las identidades son múltiples y móviles (Memmi, 1979). No somos de una vez y para siempre, ni nos anclamos a una situación en términos goffmanianos, esto sin desconocer las tensiones inherentes a toda interacción social que carga construcciones pretéritas, estereotipos y trasfondos escénicos que la componen. Se trata de interacciones en situación, particulares y atravesadas que van modificándose y modificando a lxs participantes.

A pesar de ello, cabe pensar que en la interacción han de darse hechos que desacreditan o contradicen las proyecciones. Estos eventos que la teoría llama *disruptivos*, generan confusión y desconcierto, de modo que la situación queda no definida. Es precisamente esto lo que desarrolla Faena, mostrando lo enrevesado del ser mujer<sup>3</sup> en una sociedad organizada de modo jerárquico

---

<sup>3</sup> Nos referimos al estereotipo canónico de mujer-madre o puta que produce y reproduce la diferencia sexual binaria en un marco heteronormativo y patriarcal. Reconocer las dificultades inherentes a la definición de la categoría

desde la mirada y valoración masculinas. Va transcurriendo desde el modelo tradicional de feminidad en una primera instancia, hasta salir y romper con los esquemas esperables y aceptables socialmente. Al alejarse de los guiones esperados, los únicos espacios habitables y enunciables que la sociedad le deja son el de “puta” y “loca”.

Para Goffman los juegos de información, que ya comentamos, siempre implican relaciones de poder donde lxs sujetxs intentan verificar aspectos de la conducta o aquello que atribuyen en la interacción. Este movimiento que naturaliza y estereotipa, emerge ante la búsqueda de control para definir la situación. En toda interacción existe el intento de cada quien por guiar y controlar la situación. Definir la situación es en definitiva fijar la naturaleza de la relación entre lxs sujetxs, y por ende tener mayor control. Se desprende así la reproducción de modelos interaccionales tipificados y rigidizantes que estrechan la movilidad y circulación de sujetxs y posiciones que reproducen relaciones de desigualdad.

Existe un carácter moral particular proyectado de la situación en análisis. El enfoque dramaturgico entiende la sociedad como organizado sobre el principio de que todx sujetx muestra ciertas características sociales que lx llevan a esperar que lx valoren y traten de acuerdo a ese derecho moral. La demanda de exigencia moral que se presenta ante la definición de la situación vuelve a traer el carácter asimétrico de la interacción, reconociendo la amplia variabilidad en los grados de asimetrías según la interacción, así como la variabilidad de sujetxs, roles y posiciones en juego.

Etimológicamente la palabra persona significa máscara, se relaciona al rol o papel que un/a individux actuante representa para la misma audiencia en diferentes ocasiones, desarrollando así relaciones sociales. Se va construyendo un rol con ciertos deberes y derechos atribuidos, vinculados siempre a una posición o un estado que incluyen uno o más papeles. Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente y a nosotrxs mismxs. Pero estos roles son histórica y socialmente contruidos, nos atraviesan y construyen nuestra personalidad, tanto por el acercamiento o distanciamiento de ellos.

Cuando Goffman habla de *fachada personal* hace referencia al modo de funcionamiento general y regularmente utilizado que emplea la persona intencional o inconscientemente de manera

---

mujer, así enunciada intenta funcionar más a modo de un papel socialmente reconocible, que es en definitiva reconocido por lxs espectadores de la obra. Lo que no significa desconocer la pluralidad y divergencia de modos y experiencias de ser mujer, así como las diversidades sexuales existentes. En todo caso podríamos pensar y preguntarnos por qué en la mayoría de lxs espectadores el rol femenino encarnado por la actriz genera tal familiaridad.

prefijada sobre un trasfondo escénico que tiende a permanecer fijo. Podemos pensar un trasfondo macro más amplio, socio-histórico, enmarcado en una sociedad capitalista<sup>4</sup>, patriarcal y heteronormativa, una forma de organizar lo social, los vínculos y de producir subjetividad que es profundamente desigual. El trasfondo escénico es en definitiva lo que algunas autoras como Gayle Rubin o Judith Butler (en Segato, 2010) llaman matriz heterosexual. Una matriz de poder que inscribe la relación de poder/sujeción de la experiencia social como una matriz de pensamiento universal. Sostiene la organización social produciendo y reproduciendo el binarismo masculino-femenino como clasificaciones duales y relacionales de oposición y jerarquía.

*“Este modo de organización dice Segato, estructura la relación entre lo masculino como sujeto activo y de habla en el ámbito público, mientras que lo femenino juega como objeto/signo. Y a través de la encarnación de actores, es decir de actores sociales, la estructura abstracta organiza la vida y las relaciones que terminan siendo relaciones jerárquicas y de poder: ‘(...) los gestos de la masculinidad y la femineidad en personajes dramáticos que representan sus papeles característicos’” (Segato, 2010. pp. 55).*

En consonancia, lo que Goffman llama la *fachada personal* caracterizada por su continuidad, incluye interseccionalidades de sexo, edad, vestimenta y gestos corporales, expresiones faciales y raciales. Características relativamente fijas o estabilizadas durante un período de tiempo que vehiculizan signos. La fachada se caracteriza a su vez por el carácter abstracto y general que maneja, estimulando la acentuación de dichas similitudes abstractas. Si bien habrá excepciones aquello que se aleje será objeto de reclamos:

*“(...) una fachada tiende a institucionalizarse en función de las expectativas estereotipadas abstractas a las cuales da origen, y tiende a adoptar una significación y estabilidad al margen de las tareas específicas. La fachada se convierte en una representación colectiva y en una realidad empírica por derecho propio. Al adoptar un rol establecido, la persona se encuentra con que se le ha asignado una fachada particular” (Goffman, 2012. pp. 41).*

En la interacción, las fachadas suelen ser seleccionadas y no creadas en el momento, sino asociadas a significados específicos construidos social e históricamente. En el mismo sentido, la idealización de tales fachadas conlleva exigencias sobre lxs sujetxs, constituyendo una forma de socializar y moldear la actuación según expectativas, significados y valores oficialmente acreditados por la sociedad en que se enmarca. En clave goffmaniana esto puede ser leído en términos ceremoniales, modos en que los valores morales de una determinada comunidad son

---

<sup>4</sup> En relación a las nociones de capitalismo y patriarcado algunas de las fuentes que pueden ser consultadas respectivamente son Federici, S. (2004) *El Caliván y la Bruja*. España: Traficantes de Sueños. Boltanski, L. Chiapello, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal; y Segato R. (2010) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

actualizados y confirmados.

Aquí, Segato (2010) permite recuperar el debate universal-particular de una discusión que atraviesa los estudios de género. El reconocimiento de la construcción particular social e histórica con que cada cultura definirá el binomio tradicionalmente dicotómico en occidente hombre-mujer y, a su vez, la universalidad de la valoración de lo masculino sea cual fuera el contenido particular de sus representaciones en cada sociedad. Un trasfondo escénico heteronormativo y patriarcal que sostiene la valoración de lo masculino-heterosexual, y fachadas dicotómicamente rellenas con lo masculino como sujeto-hablante del ámbito público, y lo femenino como objeto, aunque con particularidades. Entonces aquello que tiende a identificarse como 'lo femenino' responde a representaciones y generalizaciones abstractas que esencializan y fijan formas de ser en el mundo de manera inequívoca. Somos socializadas y enseñadas a ser mujer desde un ideal imaginario hegemónico y cuadrulado. Estos son los mismos papeles que reconocemos en Faena, personajes que no nos son ajenos, sino percibibles debido al trasfondo escénico o marco heteronormativo que es, en definitiva, un marco cognitivo organizador del modo en que entendemos y vemos las interacciones. Distinguimos los gestos y comportamientos atribuidos a lo femenino, a la mujer-madre, pero también los masculinos, distinguimos los guiones que están interpretándose. Y es que los papeles se vuelven inteligibles en ese trasfondo escénico. En un doble movimiento son definidas las situaciones en que va interactuando la protagonista y, a la vez, la lectura e inferencia que hacemos como público de esas situaciones, nosotrxs en interacción con la obra. Porque esos guiones interiorizados implican relaciones de poder y se entienden cognitivamente -aunque no de manera necesariamente consciente-, en el marco de una matriz ordenadora patriarcal y heteronormativa.

Pero ante un embarazo interrumpido, un aborto, irrumpe en la escena una mujer que hace y decide sobre su cuerpo, una sujeta de acción y de agencia. Cuando la protagonista se sale de ese guión social, cuando rompe con estas disposiciones esperadas desde las representaciones del marco de referencia, es reubicada casi automáticamente en un lugar reconocible pero abyecto, el borde, lo que queda por fuera. Se vuelve incómoda, se vuelve "puta", se vuelve "loca".

Meccia (2006) nos ayuda a pensar sobre la dificultad y el desconcierto que otros modos de vida alternativos generan en los patrones promedio. Ante una cultura hegemónica patriarcal y heteronormativa con roles de género dicotómicos y encorsetados, el deslizamiento de los roles esperados genera un intento desesperado por redefinir la situación y allí aparecen etiquetas que

marcan posiciones abyectas como “loca” o “puta” que como espectadorxs también leemos. Si bien las definiciones proyectadas por lxs sujetxs tienden a armonizar evitando contradicciones abiertas, es interesante preguntarse por quién o para quién es conveniente evitar el conflicto. Lo que Goffman llamaría la asimetría intrínseca de toda interacción, Segato se referiría como carácter jerárquico de lo simbólico que organiza los significantes de la vida social, y que es de orden patriarcal.

Existen estrategias y tácticas con el objetivo de salvaguardar la definición proyectada por otrx. Son prácticas *protectivas* que podrían pensarse en términos de mantener la situación tal y como se la conoce, como la operación de reubicar a la mujer que se sale del guión en otro papel reconocible fácilmente. Otros modos de ser mujer que se alejan de la norma fisuran los parámetros convencionales de definición de la situación. Pensar por ejemplo el femicidio como un intento por controlar la perturbación en una situación de comunicación, es decir una práctica *protectiva* en grado máximo de violencia. O al decir de Segato, el papel moralizador que desempeñaría el femicida, reubicando y enseñando a la mujer, quien debe ser castigada porque se ha corrido de su posición de subordinación. Un acto que es a su vez disciplinador. Pero ese papel moralizador emerge siempre en el trasfondo de una escena social macro machista y desigual que la habilita.

## **Cuerpos a pedazos, mujeres de consumo: un campo minado a problematizar**

El hecho de tratar los cuerpos como instrumentos conduciría a volverlos fragmentarios y si se fragmentan los cuerpos, lxs sujetxs se configuran en la fractura del cuerpo vivido y del cuerpo demandado por otrxs.

¿Cuál podría ser la mejor imagen que transmita la idea de cuerpo fragmentado? Proponemos imaginar un rompecabezas en el que las piezas no encajan, incluso sobran piezas. De tal modo, que se vuelve imposible armar una imagen completa para adquirir una significatividad emergente de la experiencia real del cuerpo vivido.

Los cuerpos femeninos<sup>5</sup> son cuerpos devenidos objeto de consumo, cuerpos enmudecidos o aturdidos y por ello, fragmentados. Fragmentación que se origina en el registro simbólico y termina ejerciéndose en la carne misma de las víctimas de la violencia de género. Cuerpos faenados, algunos de cuyos nombres cierran la puesta en escena de Faena, evocados a modo de homenaje y memoria activa de la larga lista siempre abierta de mujeres muertas por femicidio.

¿No es acaso, que cuando las mujeres ya no cumplen las expectativas del patriarcado, se desechan? Literalmente hablando, se tiran en bolsas de basura, se trozan, se destrozan. Hay allí un *modus operandi* muy particular con esos cuerpos femeninos devenidos en desecho.

Adonde nos dirigimos para socavar los pilares del patriarcado, es hacia la construcción misma de lo simbólico y su inscripción en la corporalidad que permiten la inferencia. Y si bien vivimos por inferencia, en el mundo de la interacción social los objetos pueden facilitar u obstaculizar el proceso que se complejiza al incluir variables socio-históricas, económicas, de clase, raza y género. La búsqueda sería poder detectar esas inferencias, poder pensarlas y problematizarlas, entendiendo los roles y las posiciones como dinámicas. Pensarlas relacionamente, desde su multiplicidad y devenir que las hacen siempre provisorias. Estamos convencidas de que sólo al comprenderlo, podremos modificar el sentido de nuestras representaciones de lo femenino<sup>6</sup> y abrir mayores posibilidades de circulación entre roles y lugares más diversos y dinámicos, más amorosos con lxs otrxs y con nosotras mismas y no tan atados a la ficción dominante.

## Bibliografía

**Boltanski, L. Chiapello, E.** (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

**Federici, S.** (2004) *El Caliván y la Bruja*. España: Traficantes de Sueños.

---

<sup>5</sup> Aunque es innegable el diferencial de privilegios entre lo femenino y lo masculino, la fragmentación no es exclusivamente femenina. Los cuerpos masculinos también padecen fragmentaciones en cuanto objeto de consumo. Se imponen estereotipos masculinos configurados en clave de cuerpos potentes y capaces de éxito en su rol de proveedor. Sin embargo, este tema excede el objetivo de este escrito.

<sup>6</sup> En este sentido, presumimos que tanto los roles femeninos como las masculinidades deben ser problematizados, repensados y diversificados de modo dinámico. Sin embargo, en este trabajo nos hemos abocado a los cuerpos femeninos ya que sobre estos trata la obra analizada.

- Goffman, E.** (2012) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. -2a ed., 1a reimp.- Buenos Aires: Amorrortu.
- Guber, R.** (2001) *La etnografía, método, campo y reflexibilidad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Le Breton, D.** (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Le Breton, D.** (2002) *Sociología del cuerpo*. -1a ed.- Buenos Aires: Nueva visión.
- Meccia, E.** (2006) *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.
- Memmi, A.** (1979) “*Ensayo de definición de racismo*” en *El Hombre Dominado*. Humanitas.
- Segato, R.** (2010) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. - 2a ed. - Buenos Aires: Prometeo Libros.