

Actas del III Encuentro Internacional:

derechos lingüísticos como derechos humanos

CONVERSACIONES INS/URGENTES

Compiladoras

Luisa Domínguez

Sofía De Mauro



Área de
Publicaciones

Escuela de
Letras

Secretaría de
Extensión

ciffyh
Centro de Investigaciones
Filológicas y Lingüísticas
y Humanidades



**Museo de
Antropologías**
Facultad de Filosofía y Humanidades UNIC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades UNIC



unc

Actas del III Encuentro Internacional: Derechos Lingüísticos como Derechos Humanos: conversaciones insurgentes/Santiago Durante...[et al.]; Compilación de Sofía De Mauro; Luisa Domínguez. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Delegación Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1901-7

1. Derechos Lingüísticos. 2. Derechos Humanos. 3. Córdoba . I. Durante, Santiago II. De Mauro, Sofía, comp. III. Domínguez, Luisa, comp.

CDD 410.188

● ●
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Corrector de estilo: Patricio Pérez Andrade

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución

- No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

» Lengua filosa. Un análisis etnográfico sobre el *stand up* como espacio de y para la resistencia lingüística

Por Cecilia Castro¹

Mujeres y disidencias en los escenarios: festival GRL PWR

El festival reconocido como GRL PWR nació en el año 2018 con el propósito de que las bandas de mujeres y disidencias fueran protagonistas atrás, arriba y abajo del escenario.² En sus comienzos, la propuesta de curaduría musical estaba acompañada de stands con información sobre la libertad de elección, derechos sexuales y reproductivos, junto con objetos que hacían referencia a la despenalización del aborto y feria de fanzines. Militancia y música aparecían (re)unidas en un mismo lugar. De esta manera, se retomaban reclamos presentes en los movimientos LGTBQ+ en un contexto de plena efervescencia y movilización transfeminista (Valencia, 2018).³ Durante el evento, lxs artistxs y el público con sus pañuelos verdes en sus cabezas, muñecas, mochilas, rostros llenos de purpurina verde contribuían a la visibilidad de la campaña por la Ley por la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que había sido rechazada por el

1 Facultad de Ciencias de la Comunicación, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

2 El epítome GRL PWR, inspirado en el lema Black Power, fue utilizado por la banda punk de EEUU, Bikini Kill, a inicios de la década del noventa. Años después, artistas blancas y feministas de la escena punk *underground* estadounidense articularon esas ideas junto con los aportes del feminismo en el movimiento artístico y político Riot Grrrl que procuraba la construcción de una agenda para mujeres dentro y fuera de la música. Algunos de estos sentidos se (re)actualizaban en las piezas gráficas y contenidos orales publicitarios que quienes producían dicho festival cordobés utilizaron para construir su insignia y su público.

3 A lo largo de todo el texto la utilización de la “x” en palabras que tradicionalmente tienen las marcas del género busca superar la limitación binaria del género masculino y femenino, incluyendo en la redacción a personas que se autorreconocían a sí mismas como no binarias o no conformes con el sistema binario.

senado dos días antes de la realización del festival. Estas propuestas artísticas con gran participación de jóvenes mujeres y disidencias se entramaban fuertemente con la masificación y juvenilización del activismo feminista (Rodríguez, 2015; Elizalde, 2018; Gago, 2019, Bullone et al., 2022).

Según sus organizadorxs, tanto lxs artistxs como el público, se encontraban *sincronizadxs y representadxs con una realidad que estaba aconteciendo* donde la música funcionaba como un catalizador avivando, dando empuje, agrupando para realizar demandas políticas en torno a la sexualidad, el deseo y el empoderamiento. La organización de las consecutivas ediciones del festival con mujeres y disidencias arriba y abajo del escenario indicaba la fuerza de organización y capacidad de logística de un grupo de jóvenes ejerciendo el rol de producción comercial armando una grilla de artistxs con estilos musicales diversos y a la vez con conferencias en formato *stand up*.

Las producciones de estos festivales aportaban a propagar el empoderamiento de manera colectiva y la militancia por aumentar la presencia femenina y de personas identificadas con los movimientos LGTBQI+ en los escenarios en el marco de las discusiones previas por la aprobación de la Ley de Cupo en los eventos musicales (Liska, 2021).

A su vez, estas primeras ediciones del festival y las siguientes se daban en el contexto de las denuncias por la violencia hacia las mujeres cuando una multitud de músicos varones reconocidos en el mundo del rock y el *indie* nacional fueron progresiva y sistemáticamente denunciados y *escrachados* en redes sociales y medios de comunicación por haber ejercido violencias de distinto orden hacia mujeres cercanas. Las mujeres y disidencias más movilizadxs y asociadxs comenzaron a establecer redes afectivas y de encuentro con el propósito de plantear estrategias de acción social y políticas al interior del mundo de la música para ganar mayor presencia en los escenarios masivos.

Esa situación también implicó que los medios de comunicación especializados en música comenzaran a poner en sus agendas esos temas y realizarle notas periodísticas a lxs artistas en torno a *las violencias* que vivían en los escenarios, en sus relaciones con varones

músicos o con quienes ejercían roles de producción y técnicos. Durante las entrevistas, las mujeres y disidencias que se desempeñaban como artistas coincidían en señalar que muchas veces no eran escuchadas sus decisiones respecto a cómo debía sonar una determinada canción padeciendo subestimaciones sobre su labor musical, también destacaban la disparidad en los sueldos, la falta de apoyo en términos de contratación y convocatorias para que pudieran desarrollarse artísticamente.

En la mayoría de entrevistas, el común denominador de las respuestas era que sus colegas varones conseguían mayores contrataciones para realizar shows y giras contribuyendo, de esta forma, en el camino de la consagración y carrera artística. Estas desigualdades no solo se daban en el ámbito del rock (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), sino que también atravesaban a géneros musicales como la cumbia (Semán y Vila, 2006; Silba, 2011), el cuarteto (Blázquez, 2008), el hip hop (Vitorelli, 2019; Mora, 2021), la electrónica o *dance* (Lenarduzzi, 2012; Gallo, 2016, Blázquez y Rodríguez, 2019), el folklore (Acurso, 2017) a diferencia del pop y el tango en los que los porcentajes de mujeres y disidencias eran mayores (Liska, 2021).

La escasa participación de mujeres y disidencias en conciertos y recitales de música en vivo se fue haciendo cada vez más notable convirtiéndose en un reclamo colectivo y mediático. Esta situación habría impulsado una serie de acciones por parte de lxs artistas en comunión con productorms comerciales, gestorms culturales, managers o representantxs de artistas tendientes a (re)pensar las condiciones del trabajo en el ámbito artístico desde lógicas de discriminación de género y la sexualidad. El espacio de activismo era concebido como un ámbito de acción conjunta y compartida entre mujeres y disidencias.

El festival GRL PWR en consonancia con otros colectivos de artistas, con algún tipo de militancia política, como Garotas a frente (Brasil), La Ruidosa y La Matria Fest (Chile), LadyFest y Las Pibas Producen (España) y el Festival por la Equidad de Género (Uruguay) formaban parte de aquellos espacios de producción cultural que promovían y efectivizaban la participación y el trabajo de las mujeres y disidencias en las diferentes áreas involucradas en la organización

de estos eventos musicales de gran envergadura. El común denominador que tenían dichos festivales era que procuraban dar a conocer y poblar los escenarios con producciones musicales y artísticas de distintos artistas tanto locales como internacionales.

La propia realización del festival GRL PWR era un modo de propiciar el encuentro entre artistas que estaban en distintos niveles de consagración a la vez que contribuía en la formación de quienes ocupaban distintos roles implicados en la organización de un evento que ponía en contacto a una extensa red de personas que entraban en relaciones de cooperación y competencia (Becker, 2008) disputándole los espacios a los varones. De esta manera se tendería a lograr un mundo de la música y de las producciones artísticas como el *stand up* más equitativo, haciendo del sistema sexo/género (Rubin, 1986) un “recurso” (Yúdice, 2002). Estos festivales se erigían como eventos importantes en diferentes dimensiones. Por un lado, promovían el desarrollo de proyectos de las bandas de mujeres y disidencias, por otro, se convertían en espacios necesarios de convivencia que fomentaban las relaciones y fortalecían las redes entre las distintas partes que entran a este segmento implicado en la industria musical y del entrenamiento asociado al *stand up*.

Los “guiones” que ponía en escena Charo López

Un conjunto de pesquisas ha abordado el *stand-up* desde su aspecto sociopolítico, así como sus técnicas performativas y discursivas (Cutbirth, 2011; Mintz, 1985; Stebbins, 1990). En Córdoba, Flores (2017) analizó, a partir de una perspectiva sociosemiótica, el humor político de Emmanuel Rodríguez y el *stand up* que producían Elisa Gagliano, Juan De Battisti y Jorge Monteagudo. Aquí nos concentraremos en el *stand up* a cargo de artistas que ponían en escena y de las cuales participaba de su co-producción el festival GRL PWR. Es importante aclarar que estas artistas hacían giras por todo el país. Entre las artistas que viajaban desde Buenos Aires estaban Malena Pichot, Vanessa Strauch, Noli y Charo López. Todas ellas comparten el hecho de que han trabajado juntas en programas de radio en los que retomaban en sus agendas y les daban espacio a temas desde una perspectiva feminista y humorística con tintes ácidos y críticos.

Por razones de espacio en este escrito vamos a analizar el show de Charo López.

En términos metodológicos analizaremos su show “como” *performance*. Schechner (2000) afirma que:

La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; llevar un Otro trascendente que existe entonces-y-ahora y más tarde-y-ahora a un lugar especial; estar en trance y también consiente. (p. 59)

Las performances son prácticas sociales que tienen la particularidad de ser realizadas no por primera vez sino como una repetición que nunca resulta idéntica. Schechner (2000) las define como “conductas restauradas” aludiendo a que ninguna recreación es exactamente lo que copia. Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, asimismo permiten que las personas jueguen con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas. En este sentido, el autor distingue siete fases del “proceso de la performance”: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias” (p. 14). Las performances serán consideradas en tanto “conducta simbólica y reflexiva” (p. 108) con potencialidad transformadora de las normas que la regulan. Como otras performances, el *stand up* era un dispositivo de exhibición que presentaban un fuerte carácter iterativo, citacional e indicial apelando a la teoría del lenguaje performativa de Austin y del signo de Peirce retomada por Tambiah (1985).

Durante el Show Mi Amor de Charo -con sus ritmos y modos particulares- se proponía una partitura en las que, recurriendo a los aportes de Gagnon y Simon (1974), circularían y volverían a citar “guiones” vinculados con las transformaciones en el amor a la familia, al trabajo y a uno mismx. Ambos autores, en su estudio sobre la conducta sexual, explican que los guiones operan en tres niveles: el cultural, el interpersonal y el intrapsíquico. El primer nivel proporcionaría instrucciones sobre los requisitos narrativos de los papeles sociales generales, el segundo serían los patrones institucionaliza-

dos de interacción social cotidiana y el último refiere a los detalles que las personas utilizan en su diálogo interno con las expectativas culturales y sociales de comportamiento. En el *stand up*, los guiones culturales sería el conjunto de expectativas sociales y culturales sobre el amor, las relaciones familiares y laborales. En su performance Charo exploraba los clichés románticos, los estereotipos de género y otras convenciones sociales relacionadas con el amor por la patria, familia, el trabajo y uno mismo.

El *amor por la patria* fue uno de los temas y de los guiones socio-culturales sobre los que trataba el unipersonal de Charo. Ella en distintas oportunidades en sus redes sociales, había manifestado un rechazo a las ideas y políticas de Milei, el presidente que para el momento de realización del show llevaba casi un semestre de mandato. La artista, de manera humorística, manifestaba su preocupación por el rumbo social que representaba el gobierno, alineándose y dejándolo bien en claro en el espectáculo que tenía una postura crítica y opuesta a la extrema derecha que Milei y su gabinete encarnaba.

Una y otra vez Charo, durante su performance, llamaba la atención sobre el estilo excéntrico y los comportamientos, modos de hablar agresivos y gesticulaciones exageradas en las entrevistas y debates de los que participaba el presidente, el estilo de vida que mantenía y las aficiones de un dirigente que fotografiaba sus pies y los subían a las redes sociales saliendo de lo “convencional” o de las actitudes esperadas de un gobernante. Además, ella hacía referencia a la motosierra de Milei, como un símbolo que utilizaba el presidente sobre la “poda” del Estado. Esta imagen servía para destacar las políticas de reducción del aparato estatal que el gobierno estaba implementando.

Con un discurso ácido y agudo, ella exponía las inconsistencias y los peligros de las propuestas de parte del gabinete del gobierno. En sus rutinas contextualizaba sus críticas dentro de un marco más amplio de derechos humanos, la justicia social y la equidad. El humor se convertía en un puente para desarmar las retóricas de odio y desinformación, planteando preguntas incisivas al público, lo que fomentaba la participación de quienes estaban en la sala: dijo Charo: ¿y ahora qué nueva medida anunciarán? - *crearán el Ministerio del Hombre* respondió alguien del público. Este intercambio no solo

evidenciaba las contradicciones y medidas absurdas que estaba tomando el gobierno, sino también como el público interactuaba con Charo sobre el contexto o guiones culturales en el que se encontraban y cómo las medidas del gobierno las afectaban directamente, ya que quienes estaban en la sala eran mayoritariamente jóvenes que se reconocían como pertenecientes a los sectores medios.

En el caso de los guiones interpersonales es donde Charo ponía en “escena” sus experiencias personales en torno a su infancia, su educación, la casa en la que se crió. Luego, de hablar sobre el contexto político que englobaba al show, Charo brindó al público referencias sobre su trayectoria vital. Es decir que su propia vida se volvía una estrategia para hacer reír, de esta manera lograba involucrar cada vez más en su *performance* al público al contarles sus intimidades y dramas familiares devenidos espectáculos, aquí también se ponía en escena el *amor por la familia*. Contó que era hija de una madre docente y un padre *busca*. Recurrir a su “pasado” y su entorno familiar hacía que el público también conectara con algunas de sus consumos en términos generacionales. Refirió a que *tardíamente descubrió* que era disléxica y en torno a eso hacía humor, relatando cómo le *costaba* resolver las consignas que le daban sus maestras durante sus clases. A su vez habló de la experiencia de la maternidad y de cómo se transformaron las relaciones entre madres e hijas y cómo estas relaciones también estaban atravesadas por las luchas feministas. A través de la oralidad, expresaba cómo inculcaba a su propia hija valores relacionados con la independencia y la autodeterminación. En relación a su educación, Charo expresó que no terminó la secundaria algo que para su madre era *inconcebible* y se dedicó a viajar. Que a su regreso trabajó en relación de dependencia con una familiar, haciendo parodias de la relación de ella con su prima devenida en jefa. Esto le dio pie a conversar con el público presente cómo eran las relaciones con sus *jefes* o *si eran sus propios jefes*.

Del público, una joven contó la *desgracia* que tenía que bañar a un *viejo borracho* que la *acosaba* y que *cuando estaba sobrio la puteaba*. Este testimonio era manejado con delicadeza por Charo, quien lograba convertir una situación en una oportunidad para la risa liberadora. Otra joven contó que era su propia jefa que tenía una *peluquería* y dijo en público el nombre de su emprendimiento. También del

público una joven contó que estaba estudiando artes. Charo hizo una performance corporal acerca de cómo imaginaba que andaban lxs estudiantxs de artes por el mundo. La performance de Charo generaba risas entre lxs asistentxs, a la vez que (des)mostraba su talento para la improvisación y su habilidad para conectar emocionalmente con experiencias personales de lxs asistentxs que se hacían públicas a través de la *performance*.

Además de palabras, Charo en su show utilizaba imágenes, entre ellas ponía fragmentos de del programa de televisión que conducía Roberto Galán “Yo me quiero casar ¿y usted?”. El objetivo de este programa que arrancó en 1966 era reunir personas solteras que buscaban encontrar parejas, y eventualmente, casarse. Galán actuaba como un “cupido” entrevistando a los y las participantes tratando de buscar coincidencias entre ellos. La característica de este programa era que no solo se ocupaba de buscar parejas a los jóvenes solteros, sino que también había personas mayores, viudas y viudos, demostrando que el amor “heterosexual” no tenía edad. Cada emisión comenzaba con la presentación de los participantes. El conductor les hacía preguntas sobre sus vidas, sus intereses y el por qué buscaban una pareja. Después de conocer a las y los participantes, Galán los invitaba a interactuar entre ellxs mediante juegos. Si había compatibilidad pasaban al “living del amor” y se formaba una pareja. Charo retomaba esto y explicaba que veía este programa junto a su abuela –como la mayoría del público que estaba allí presenciando su *stand up*– cuya infancia había transcurrido hacia finales de los ochenta y los noventa. Charo aprovechaba las imágenes para hacer referencia a las peleas de pareja, los malentendidos y las dificultades que surgen en el amor. Nuevamente ponía en escena guiones interpersonales y cómo habían transformado, habló también del amor entre mujeres, que vale la pena mencionar no estaban presentes en el programa de Galán. Preguntó al público si alguien *tenía el corazón roto*. Una joven respondió que sí, que la había dejado su novia y se había enamorado de otra joven en un trabajo que había conseguido en el exterior. Charo bajó del escenario y la abrazó. Podría pensarse que el show permitía poner en escena las formas de amar entre mujeres algo que no es tan común en los espectáculos masivos. Ese duelo interior se compartía con otros y al hacerse público podría pensarse que esa

performance era también transformadora para la persona que compartió el modo en que le rompieron el corazón. De esta manera se hacía una *communitas* de recepción (Turner, 1986) y un modo de complicidad entre Charo y su público.

Consideraciones finales

En esta ponencia hemos explorado cómo el festival GRL PWR se ha convertido en un espacio de encuentro crucial para mujeres y disidencias en el ámbito de la música y el *stand up*. Un aspecto distintivo de estos eventos eran que quienes estaban “detrás” del escenario ocupando roles de producción y técnicos también eran mujeres y disidencias, lo cual también representa un cambio significativo en la industria del entretenimiento. También contextualizamos cómo surgieron estos eventos en el marco de la Marea Verde y las luchas transfeministas.

Desde una perspectiva etnográfica, hemos analizado el show Mi Amor de Charo López, observando cómo interactuaba con su público en un contexto socio-político específico. Analizarlo “como” *performances*, nos permitió ver cómo se ponían en escena temas relacionados con la patria, el amor a la familia, el trabajo y a uno mismo, especialmente en el marco del giro a la derecha en Argentina.

La performance de Charo combinaba elementos visuales de programas de la televisión, canciones de amor y conversaciones entre el público. Este show de *stand up* con el cual Charo hacía gira por todo el país se ocupaba de hablar de las maternidades, los papeles sexuales, las relaciones y las normas sociales para las mujeres y el (des)amor entre mujeres, un tema raramente tratado en el *stand up* de consumo masivo. Según Rich (1999),

a las lesbianas se las ha privado históricamente de existencia política ‘incluyéndolas’ como versiones femeninas de la heterosexualidad masculina. Equiparar la existencia lesbiana con la homosexualidad masculina porque las dos están marcadas negativamente es borrar realidad femenina una vez más (...). Del mismo modo que el término lesbiana ha sido reducido, en su definición patriarcal, a evocaciones médicas, la amistad y la camaradería femenina han sido separadas de lo erótico, limitando también así lo propiamente erótico. (p. 24)

La performance de Charo hacía visible la existencia lesbiana cuando el público participaba hablando sobre los (des)amores entre mujeres y temas referido a los tamaños de las vaginas y como se transformaban con una *felatio*. El público, encontraba un espacio de interlocución con la artista para hablar de aquello que estaban sintiendo produciéndose la trenza entre eficacia y entretenimiento de la cual nos habla Schechner. Darle la palabra a quienes estaban abajo del escenario era un acto que no sólo empoderaba la *performance* de la artista en escena, sino que también al público de esta manera el *stand up* se volvería un medio para la resistencia lingüística y política. Por medio del *stand up* se ponían en escena guiones cargados de experiencias y exceptivas sobre el amor que suelen ser marginalizados porque en la mayoría de los casos lo que prima es sobre los desamores heterosexuales, a su vez el público se sentía “identificado” con las experiencias compartidas con la artista, generando que pudiera participar confesando también sus experiencias amorosas o laborales utilizando términos que habían sido utilizados de manera peyorativa hacia ellxs resignificándolos, haciendo lo individual público y a la vez político a través de la palabra.

Referencias

- Acurso, B. (2017). *Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba* [Tesis de maestría], Universidad Nacional de Córdoba.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Blázquez, G. (2008). *Músicas, mujeres y algo para tomar. Los mundos del Cuarteto en Córdoba*. Recovecos.
- Blázquez, G. (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada* 2(1), pp. 1-17

- Blázquez, G. y Rodríguez, R. (2019). *Keep on moving*. Mujeres DJ's en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo* 38(1), pp. 93-107.
- Bruno, M.S. (2019). *De Aguas de la Cañada a Nada en la Cañada. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba
- Bullone, M.; Justo von Luzer, C.; Lizca, M., et al. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2022). *Descentrada*, 6(1). <https://doi.org/10.24215/25457284e161>
- Cutbirth, J. H. (2011). *Satire as Journalism: The Daily Show and American Politics at the Turn of the Twenty-First Century* [Tesis doctoral]. Columbia.
- Elizalde, S. (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Revista Ensamblés* 8, pp. 86-93.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón.
- Flores, A. B. (2017). *El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Gagnon, J. y Simon, W. (1974). *Sexual Conduct: The Social Source of Human Sexuality*. Aldine.
- Gallo, G. y Semán, P. (2016). *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Gorla.
- Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*. Paidós.

- Liska, M. (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias-Revista de Investigación Musical* 25, pp. 85-10.
- Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975. En Elizalde, S. (comp.), *Género y generación: estudios culturales sobre jóvenes* (pp. 23-57). Biblos.
- Mintz, L. E. 1985. Stand-up comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly* 37(1), pp. 71-80.
- Mora, A. S. (2009). Danza, género y agencia. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 4, pp. 1-12.
- Rich, A. (1999). La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. En Navarro, M. y Stimpson, C. (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*. FCE.
- Rodríguez, P. (2015). *Ni una Menos*. Editorial Planeta.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre 'la economía política' del sexo. *Nueva antropología* 30(8), pp. 95-145.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Libros del Rojas-UBA.
- Semán, P. y Vila, P. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans. Revista transcultural de música* 10, pp. 1-35.
- Silba, M. (2011). Te tomás un trago de más y te creés Rambo: Prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones. En Elizalde, S. (coord.), *Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Biblos.
- Stebbins, R. (1990). *The Laugh-Makers: Stand-up comedy as Art, Business, and LifeStyle*. McGill-Queen's University.

Tambiah, S. (1985). *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Harvard University Press.

Turner, V. (1986). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.

Valencia, S. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade* 22, pp. 27-43.

Vittorelli, L. (2019). *Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle Sinescritura* [Tesis de grado]. Universidad Nacional de Córdoba.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.