

CUERPO NEOBARROCKER Y COMUNIDAD “IMPURA”. SOBRE *ATLANTIC CASINO* Y *OÍR NO ES VER* DE ROBERTO ECHAVARREN

Irina Garbatzky

I. Entre fines de 1960 y hasta principios de los ‘90 Roberto Echavarren parte de Montevideo hacia Londres y luego hacia Nueva York. La decisión de exiliarse se debía a la búsqueda de modos de vida imposibles en el Uruguay de entonces. “Para mí”, sintetiza, “la razón por la que habitaba esos países era el despliegue estilístico ligado a nuevos modos de vida que tenían que ver con la música de rock” (Cangi 2000: 239). Con esto, se refería al quiebre generado por el rock, con su creación de condiciones alternativas de concebir al cuerpo. Desde las caderas de Elvis hasta los pelos largos del heavy metal, los rockeros habían incorporado prácticas en la construcción de la imagen que habilitaban la resistencia a los modelos de género dominantes, marcando un nuevo período en la genealogía de lo andrógino.

Podemos imaginar a Echavarren en ese cruce entre Londres y Nueva York en la década del ‘70, donde el rock glam surgía como la tendencia más marginal dentro de la *contracultura*. En oposición con el naturalismo hippie, los glam inquietaban con su carga de artificialidad y maquillaje. Estos músicos – cuya historia, conjeturada en la película *Velvet Goldmine* (1998), unía a Oscar Wilde con David Bowie, Iggy Pop y Lou Reed – aun teniendo cabelleras femeninas y pantalones ajustados tampoco llegaban a imitar ni a hombres ni a travestis. La noción de arte se equivalía con la expresividad corporal. Como los dandis, los rockeros buscaban volver artísticos los modos de la vida, sin distinguir entre lo cotidiano y la escena. La construcción de su estilo desestabilizaba, además, la normativa de aspecto y gestualidad impuesta por la moda.

No es menor el hecho de que, para encontrarse con estas subjetividades, Echavarren debiera trasladarse. Al hacerlo imitó un movimiento de fuga, que según Amir Hamed (1996) fue característico de la poética uruguaya del siglo XX.¹ En su caso, la retirada del cuerpo fue reforzada por el autoritarismo de las nociones de corporalidad vigentes.²

Atlantic Casino fue escrito primero en inglés y luego traducido por él mismo al español. La extraterritorialidad que marca el desplazamiento, se hace extensiva al género: en 1989 Echavarren realiza un mediodiámetro homónimo, en el cual rockeros glam recitan el poema. De igual modo, *Oír no es ver*, la instalación realizada junto al pintor Saúl Villa en 1994, también se planteaba como bilingüe, intercalando ambos idiomas. De esta manera el problema de la

¹Según Hamed, la “rareza” de los escritores uruguayos residió en no poder encontrarse con un territorio que siempre se les presentó incierto, en tanto conformó un margen peculiar con lenguajes heteróclitos (el tango, la gauchesca pero también la poesía urufrañca), disputado por brasileros y argentinos hasta 1830. Esta incertidumbre del suelo los expulsó a buscar su hogar no en otro sitio más que en el propio lenguaje. Hamed retoma de Eduardo Milán la hipótesis de que los escritores uruguayos, o bien se exilian afuera, o bien se exilian en sí mismos, en el encierro. “Para sus escritores, Montevideo parece funcionar, no como un lugar continentador sino como una barra separante, como un margen o línea que, de por sí, los exilia. Y este exilio parte del lenguaje mismo con que los escritores se advierten a sí mismos [...] La fuga se da con respecto al lenguaje y es ahí que Montevideo funciona como barra excluyente y no como hogar” (1996: 17).

²Hamed afirma sobre Echavarren: “Por las coordenadas del discurso dominante, el cuerpo sólo podía ser convocado a la racionalización de la lucha política; frente al embate ideológico, el cuerpo se retrae, cae de espaldas y los esfuerzos por reapropiarlo y erotizarlo deberán, a un tiempo, revertir la relación del poeta con el lenguaje. Confiar en el cuerpo propio equivale a replantearse el lenguaje poético” (1996: 87). El viaje, entonces, si bien anterior a la dictadura militar, puede ser entendido como parte de aquellos “exilios microscópicos, moleculares”, no asumidos como tales, que Néstor Perlongher mencionaba para hablar de las búsquedas de construcción subjetiva, en el marco de los discursos dogmáticos en el Río de la Plata (2004: 274). En una entrevista realizada en 1985 Perlongher explica cómo también hubo “exiliados sexuales” durante la dictadura: “era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look (...) Realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados” (273-274).

traslación o traducción se torna fundamental en su poética, no sólo a causa de su mudanza geográfica y lingüística sino por los movimientos *entre* formas expresivas. Se trata de una pregunta que con el curso de los años irá reiterándose: cómo situar al lenguaje poético *desde* el cine, el teatro, el ensayo, la performance artística o el rock.

II. Esta migración había sido fundante en la poética del neobarroco, que navegó entre la reiteración barroco-modernista y la experiencia alucinógeno-experimental de las vanguardias.

La preocupación por la vanguardia había sido mencionada en dos textos importantes del movimiento: el “Prólogo” de Perlongher a *Caribe Transplantino* y el “Prólogo” de Echavarren a *Medusario*.³ Ambos se preocuparon por despejar cualquier purismo vanguardista, rechazando su carácter dogmático. No obstante, Perlongher realiza una salvedad:

El neobarroco parece resultar – puede arriesgarse- del encuentro entre ese flujo barroco (...), y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (...) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales – el realismo y sus derivaciones, como la “poesía social” (...) Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarren, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de estilos y su destrucción de la sintaxis (1996: 25-26).

La “herencia desrealizadora” del surrealismo se emparenta con la carencia de un “suelo literario homogéneo” (27) y el nomadismo de los escritores: “Sarduy en París, Roberto Echavarren y José Kozer en Nueva York, Eduardo Milán en México” (29). Enfrentando “la pretensión de un realismo de profundidad” la nueva poesía acabaría “chapoteando en las aguas lodosas del río” (30).

Este “chapoteo” barroco proponía un tipo de unión con la vida: la inscripción de la lengua en la materialidad del cuerpo. Se trataba de la apertura de un espacio y de la asignación del cuerpo a una singularidad y una ética cotidiana.

No es extraño, por tanto, que Echavarren compusiera una obra de cruce entre el cuerpo del rock con el neobarroco: “En México (en el ex convento de Santa Teresa) realicé con un pintor (Saúl Villa) una instalación que procuraba mostrar en términos visuales la equivalencia entre rock y ‘barroco’. El espacio ‘barroco’ del edificio contaminó la impresión” (Cangi 2000: 313).

La instalación *Oír no es ver* estaba compuesta por largas tiras de papel que colgaban de las paredes, en donde se leían poemas de Echavarren, combinados con los objetos de Villa. Ocupaba dos salones del convento, en uno de ellos se proyectaba *Atlantic Casino*.⁴

La locación resultó significativa. Santa Teresa la Antigua fue restaurado como X-Teresa Arte Alternativo en 1993 por una subvención estatal.⁵ En 1994 fue reformado: sobre la antigua edificación se agregaron pasajes y escaleras de acero y vidrio. La estética edilicia final y sus propuestas –vinculadas al arte sonoro y de performance– coincidieron con las características que Arthur Danto atribuye a los museos en la era del “fin del arte”: de ser una institución de guarda pasan a postularse como sitios que intentan lograr vínculos con la comunidad (1999:213). El X-Teresa, patrimonio del Barroco y centro cultural, acercó la instalación tanto a la intervención

³ *Caribe transplantino* (San Pablo, Iluminuras, 1991) es la antología de poesía neobarroca que Perlongher compiló en Brasil. Su prólogo fue reeditado en Echavarren, Kozer y Sefamí (1996). Extraigo las citas de esta última edición.

⁴ Entrevista a Roberto Echavarren, Febrero 2009.

⁵ Se denominó “X-Teresa Arte Actual” desde 1998. Ver

http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/FmgShowFileByName?who=principal.MUSEOS_Y_%3Cbr%3E Galerias.Recintos.Ex_Teresa_Arte_Actual.Edificio.&fileName=extaa.pdf

pública como a una de las herencias más exquisitas de Latinoamérica. Ambas vetas ya estaban presentes, tanto en el neobarroco de Echavarren, como en las intervenciones urbanas y la comunicación masiva de Villa.⁶

La fusión planteaba una apertura hacia estilos externos a toda fijación normativa. Los objetos exhibían vestimentas del rock yuxtapuestas sobre otros elementos. Una zapatilla de leopardo atravesada por un hacha o una foto de Morrison cubierta por gel. Su serie convocaba el encuentro entre perchas, cuero, tachas y lamé, con maniqués y espadas. El espacio en común no era la mesa de disección surrealista sino el convento, el cual, a partir de la instalación, derivaba en circuito que permitía recorrer los cuerpos y ver a través. En “Veo a través de ti”, el primer poema del libro *Oír no es ver/To hear is not to see* (1994) presentado en aquella oportunidad, se lee una “acción diferida”⁷ (Foster 2001): la utopía comunitaria. Mediante una mutación en la enunciación, el poema transforma lo observado (un bailarín) en segunda persona, para luego hablar de *nosotros*, y más tarde arribar al *yo*, que se volverá, finalmente, música (62).⁸

No es la comunión vanguardista, aunque sí la comunidad impura: la circulación de personas y la fundación de un espacio plural que incluye en sí mismo a lo “otro”.⁹

III. Esta pluralidad ya se encuentra en el film *Atlantic Casino*, cuando, para hallar un tono que reproduzca el poema y al mismo tiempo lo desfigure, una multiplicidad de rockeros lo recita de memoria, sin respetar el orden de las estrofas ni su unidad.

Se trata de un descentramiento autoral, que se enfatiza con la observación de que el mismo Echavarren se encuentra prácticamente ausente en el film. Sólo lo vemos en una escena, casi aislada. Hermanado con el resto de los rockeros en su imagen, se distingue de ellos por ser el único que se ubica sentado frente a un escritorio, bajo el amparo del papel y la computadora. Es el único momento en donde tiene lugar la representación del poema escrito, y pone de relieve las estrategias del pop y del neobarroco en simultáneo: la figura de Echavarren leyendo su propio poema dentro del film que por entero *es* el poema, opera una redundancia y es casi una puesta en abismo. No es Echavarren quien recita, sino el ícono de un poeta recitando. Y todavía

⁶ Villa pertenece a una generación de artistas mexicanos que hicieron una ruptura con el arte anterior a 1968 y que elaboraron su obra alrededor de los '80. Esta asignación es extraída del catálogo de la muestra *La era de la discrepancia* (Debroise, 2007). Según los curadores, los ochenta son “el momento de despliegue público de una variedad de discursos sobre la identidad que atraviesan la estética tanto gay y femenina, como la reivindicación poscolonial de una constelación cultural americana. (...) desafían la normalidad y redefinen lo político para alejarlo del modelo partidario, proletario y gremial de la izquierda” (22). En esta selección está incluido el trabajo de Villa, como el de uno de los “artistas sin trayectoria [...] de una aceptación de la estética (...) gore, una pansexualidad marcada por todo tipo de divergencias y la ruptura de límites entre alta cultura y el resto” (368). Asimismo, Villa trabajó en campañas visuales sobre la publicidad en la vía pública junto a Lorena Wolffer (Barbosa Sánchez 2007).

⁷ Hal Foster propone un modelo de retorno de algunas prácticas modernistas en el posmodernismo a partir de la noción de trauma freudiano: un acontecimiento se registra como traumático únicamente si existe otro posterior que lo recodifica. La significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de modo análogo, mediante una alternancia de anticipación y reconstrucción (2001: 31). Así, no sólo las neovanguardias serían tan válidas como las vanguardias históricas, sino que además estarían incluidas en los proyectos de las anteriores, habilitarían la lectura y profundización de las mismas a partir de su presente histórico.

⁸ Se trata de un poema largo que va modificando los sujetos de la enunciación. De la tercera persona a la segunda: “mírate bien / ¿por qué me miras?” (26), luego “Escalamos un muro...”, “Éramos íntimos...”, “...no dijimos nada” (30-33) y después, “El amor verá a través de mí” (48). En la última estrofa el yo deviene musical: “Me volví una condensación, un sonido único ininterrumpido por el silencio/ y sin embargo, inmerso en él” (62).

⁹ Tamara Kamenszain (2000) señala que para Echavarren “Todos los tú (...) están de espaldas (...) Presentan su identidad del reverso. Y es justamente dados vuelta como se los puede conocer. Si decir ‘de frente’ remite por contigüidad a decir ‘desde afuera’ – un objeto que se enfrenta a un sujeto en la exterioridad (...) – decir ‘desde atrás’ puede enganchar (...) a su ‘desde adentro’” (118). Este movimiento de entrada en el otro y consiguiente escucha es significativo para el tipo de comunidad que se propone. Porque si, como dice la autora, la “poesía es empujar la lengua hacia el campo del otro” (2003), en esta apropiación se postula una primera persona plural, una comunidad, no homogénea, sino inclusiva de las otredades y sus diferencias de estilo.

más, no es el poeta, sino su doble parodiado, el crítico. La estrofa que lee dice: “Un delirio de interpretación mata el pop. / Lo llamamos rallador. / Destruye el pop al encapucharlo” (2000: 259).

La tendencia a descomponer el poema haciendo intervenir varias voces también incluye la incorporación del espectador. Steve Fraser, el músico que protagoniza el film, se maquilla y se enoja mientras se habla a sí mismo frente a un espejo. Por el modo en que la cámara está colocada, lo vemos, mediante el espejo, hablando para sí; aunque mirando de frente, hacia nosotros. Esta triangulación nos inserta en su cuarto como si se disolviera la “cuarta pared” y pudiéramos circular por el espacio. Ya somos participantes, sólo que de una manera casi invisible.

La apertura de la imagen hacia el espectador, junto al hecho de experimentar con lo poético en varios lenguajes expresivos, nos permite situar a *Atlantic Casino* dentro del registro de la performance, ese arte en “en vivo” que yuxtapone varias disciplinas¹⁰, cuyo contexto más próximo era el de las búsquedas artísticas orientadas hacia la desmaterialización de la obra, el arte de acción y del concepto.

Aquí vale la pena una digresión. En “Mapa de lo posmoderno” Andreas Huyssen (2002) rescata los elementos del posmodernismo que él considera críticos y resistentes. Lo más interesante del posmodernismo (en tanto sensibilidad relacional para con el modernismo), reside en la recusación al rechazo del alto modernismo respecto de la cultura popular. En este sentido Huyssen considera necesario datar este momento de negación en el surgimiento de la *contracultura* de los años ‘60. Es entonces cuando surge un movimiento que toma de la vanguardia europea las experiencias de Dadá, el surrealismo y Duchamp, que critica la “institución arte” estabilizada dentro del modernismo norteamericano, proponiéndose lograr un acercamiento a la cultura popular como el alto modernismo no lo había logrado. Más tarde, durante los ‘70 y ‘80 el panorama se transforma y la utopía se desvanece. Sin embargo, junto al posmodernismo afirmativo y ecléctico emergen una serie de movimientos de resistencia, que él considera verdaderamente innovadores. Estos son los movimientos de las minorías. “Lo posmoderno alentaba la promesa de un mundo pos-blanco, pos-masculino, pos-humanista, pos-puritano” (2002: 332-334) señala.

Esta referencia contextual, si bien presenta muchas inquietudes y se inserta en un debate extenso sobre los retornos de la vanguardia,¹¹ resulta productiva para pensar por qué Echavarren elige al rock.

En su trabajo *Atlantic Casino*, Ignacio Prado (2000) realiza un breve recorrido por la historia del video experimental y opone el cine de vanguardia de los ‘60-’70 al *underground*. Coloca al film de Echavarren dentro de la segunda corriente y menciona que nunca hubo entre la vanguardia norteamericana y el rock una verdadera imbricación. Esta segmentación enfatizaría la tensión destacada por Huyssen entre la cultura popular y el arte, y la situación incierta de la vanguardia norteamericana entre ambas. Echavarren, según Prado, elige al *under*, por su rebeldía al sistema.

No obstante, la pregunta acerca de la elección del rock tiene más respuestas. En primer lugar, como señalé más arriba, para Echavarren el glam es efectivamente un espacio transgresor que habilita un tipo de cuerpo “fuera de género” sexual e identitario. Los rockeros del film son parias de la ciudad, ocupan un edificio abandonado, son nómades y marginales. Los participantes, salvo Fraser y Scott Gray, no son músicos o actores reconocidos. Se diría que “hacen de sí mismos”, exhibiendo su performance diaria, a partir del maquillaje, la ropa y la gesticulación.

¹⁰Según Patrice Pavis (1998: 333) la performance “asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros sino en museos o salas de exposiciones (...) Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín, y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación”.

¹¹ Ver Bürger (1987), Foster (2001) y el mismo texto de Huyssen (2002). Para una discusión con la cristalización provocada por la lectura de Bürger en Latinoamérica ver Longoni (2006: 61-68).

Estos cuerpos oscuros, inciertos, resultan coherentes para articular una búsqueda de subjetividades de “pretensión libidinal errática” (Echavarren 1996: 14). Si los rockeros que propone son mutantes, es porque su forma “sin sentido” (su abyección, en términos de Judith Butler) posee un poder desestabilizador de tal intensidad que indica, desde su exclusión “lo legible”, permite edificar del binomio “masculino-femenino”.¹²

Por otra parte, las subculturas constructoras de estilos habilitan una corporalidad densa. Los cuerpos de los rockeros disponen en la escena la densidad de un cuerpo neobarroco, o en este caso, *neobarrocker*:

*Un bailarín a gogó en un minivestido plateado,
un tipejo balanceándose, papagayo estrujado verde lima (...)
Un cadáver despellejado revive bajo el reflector (...)
Un cúmulo de muertos chillones y amanerados.
(...)
¡Somos ratas! ¡Somos ratas! ¡Somos mugre!
¡Somos cerdos! ¡Somos chusma! ¡Somos degenerados!
¡Somos perras! ¡Hasta nuestros managers son cerdos!’
Antes fusilados que olvidados. (Echavarren 2000: 247)*

Un acopio de anatomías, (andrógino-humano-cadáver) que lleva los motivos del barroco (los cadáveres, el maquillaje, los espejos) hacia el rock, para descomponer un modelo de cuerpo hegemónico y posibilitar su liberación de sujeciones identitarias.

Se evoca por lo tanto un cuerpo desorganizado y agresivo. La violencia con la que se enfrenta directamente el rockero a la cámara se multiplica en todos los órdenes. En una escena los rockeros se abalanzan sobre uno, al que comen vivo. Es el ritual de antropofagia que reitera las escenas de violencia fundante de las colectividades. Y que se vuelve central para acentuar la ironía: “¿Quieres que alguien te ajuste los ojos?”, insiste Fraser en primer plano.

Ajustar la visión y el foco de lo que se observa borroso, distorsionado, resulta irrisorio en la mezcla comunal. Seguramente se debe entender a la inversa: alguien nos ajusta los ojos, nos obliga a ver nítido lo que está desfigurado. Frente a la agresividad solapada, aunque formativa, de la cultura moderna, en contra de la pulcritud de las formas, los rockeros buscan la violencia grupal. Los músicos bajan, se mezclan entre el público que salta o se empuja. Todos los recitales de rock, subraya el film, buscan volver indistinguibles esas fronteras y procesar una escena de ritual y comunión colectiva.

IV. Si a partir del rock o el pop se genera, según Huyssen, un posmodernismo negativo o resistente, cabe observar cómo resulta la apropiación de estos modelos contraculturales para el propio Echavarren, en tanto uruguayo residente en Estados Unidos.

Existe una imagen útil para describir la forma en que creo que el autor recoge estas “nuevas tendencias”; esto es, tanto la performance, el cine poético o la poesía-instalación, como la cultura rockera *underground*. En una entrevista sobre *Atlantic Casino*, cuenta que el imaginar la puesta en voz del poema en inglés le permitió idear una situación diferente a la de la lectura tradicional de poesía, y pensar por ello en otro soporte:

Me pareció que una vez que esto [los poemas de Atlantic Casino y Pacific Palisades] estaba escrito, si yo iba a un recital de poesía y leía con mi acento extranjero, estos poemas no se entendían. El público de poesía no es el mismo que el de los conciertos de

¹² Según Judith Butler (2002) todos los cuerpos, para poder constituirse dentro del esquema de la cultura, “actúan” el género, realizan performances porque repiten conductas, movimientos y gestos que se construyen como un repertorio de citas. Cada cuerpo cita elementos de este repertorio, siempre parcialmente, y renueva de este modo la norma heterosexual. Pero en esta repetición lo que interesa es la creatividad. Butler ejemplifica cómo los estudios “queer” se reapropiaron de un término que resultaba despectivo, para transformar su sentido. Los rockeros de Echavarren también “citan” un repertorio gestual, pero no para imitar la norma sino para citar la forma singular de construirse subjetivamente.

rock y mucho menos del aspecto glam de esa música. Había un desfase total. Leyéndoles yo a una serie de señores muy respetables estos poemas con un acento extranjero no producía nada, estaba fuera de lugar, no funcionaba (Cangi 2000: 298)

Se diría que Echavarren admite y vuelve productiva la escena de encontrarse fuera de lugar, fugado territorialmente. La transforma en método de creación poética. La errancia lingüística y geográfica lo permite; lo transgenérico artístico, sexual, y la proliferación sintagmática, también. En ese nomadismo funda una comunidad habilitadora de estilos, y sobre todo un cuerpo no hegemónico, que conjunta la búsqueda del neobarroco y el rock en una ética singular.

Bibliografía

- Baigorria, Osvaldo (2004). "El espacio de la orgía". Entrevista a Néstor Perlongher. *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos. Originalmente publicada en *Jaque*, 134, Montevideo, 3 de agosto de 1986.
- Barbosa Sánchez, Alma (2007) "La perspectiva artística de la publicidad" en Revista *Pensar la publicidad*, vol.1, n.1,199-208.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- Cangi, Adrián (2000). *Performance. Género y transgénero*. Buenos Aires, Eudeba.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Debroise, Oliver (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, UNAM.
- Echavarren, Roberto y Saúl Villa (1994). *Oír no es ver / To hear is not to see*. X-Teresa, México.
- Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (1996). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, F.C.E.
- Echavarren, Roberto (2000). "Atlantic Casino". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.
- Echavarren, Roberto (2008). *Arte andrógino. Estilo versus moda. Ensayo 2008*. Santiago de Chile, Ripio Ediciones.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal.
- Hamed, Amir (1996). *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo, Graffiti.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Kamenszain, Tamara (2000). "Veo travesti". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, Ana (2006). "La teoría de la vanguardia como corset". *Pensamiento de los confines*, 18: 61-68.
- Mattoni, Silvio (2003). "Sólo hay poesía de amor. Entrevista a Tamara Kamenszain". *La voz del interior*, 17, julio.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós.
- Prado, Ignacio (2000). "Música de rock, poesía y cine experimental". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.

Films:

- Roberto Echavarren (1989): *Atlantic Casino*. 16 mm 40 minutos color. Nueva York. Guión, co-dirección, montaje.
- Velvet Goldmine* (1998). Dirección Todd Haynes. Estados Unidos.