

# Las posibilidades del movimiento: dinámicas narrativas en la obra de Mariana Docampo

*The possibilities of motion: dynamics of storytelling in  
Mariana Docampo's narrative*

María José Punte

Recibido em: 08 de agosto de 2022

Aceito em: 28 de agosto de 2022

Licenciada y Doctora en Letras. Enseña Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Universidad de Buenos Aires; también es docente en la UCA y en la UNTREF. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés en la edición de una Historia Feminista de la Literatura Argentina.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2425-6129>>

Contacto: [majo.punte@gmail.com](mailto:majo.punte@gmail.com)  
Argentina

PALABRAS CLAVE: Mariana Docampo; Teoría Queer; Feminismos; Literatura Argentina; Tango

Resumen: En su libro *Tango Queer* (2018), Mariana Docampo detalla sus vínculos con esta danza a la que imprimió un giro fundamental: es una de los fundadores de la Milonga Queer. El libro es un ensayo que narra la nueva vida queer del tango, pero también incluye un manifiesto que explica en qué consiste esa modificación que se ofrece como propuesta para las epistemologías feministas. En la idea de que “bailar tango constituye por sí mismo una performance de género” (2018, 103) radica su posible cambio de orientación, al intervenir en aquello que se ubica en el centro nodal del tango, para subvertirlo: la comprensión binaria de los roles. Este artículo analiza cómo la noción de movimiento atraviesa la obra troncal publicada hasta la fecha por Docampo (un libro de cuentos, cinco novelas, el mencionado ensayo) y que se presenta como una reflexión sobre los modos de estar en el mundo desde una mirada oblicua, que trabaja contra una noción centrada y unívoca de la subjetividad. Se tendrán en cuenta para los marcos teóricos a las pensadoras feministas y *queer* Teresa de Lauretis y Sara Ahmed.

KEYWORDS: Mariana Docampo; Queer Theory; Feminisms; Argentine Literature; Tango

Abstract: In *Tango Queer*, an essay published in 2018, Mariana Docampo explains vividly her attachment to tango, a dance she learned during many years before she began to teach, and she promote a transcendent change in the way tango is danced: she is one of the founders of a Milonga Queer. In this book Docampo tells the story of how she queerized tango. She includes, also, a “manifesto” to explain the fundamentals of this change, a text that can be also useful for feminist epistemologies. Starting point is the idea of tango as a “gender performance” itself. There she sees the possibility for a change of orientation, by subverting one of the pivotal knots of tango: the binary understanding of gender roles. Motion constitutes a keynote in all her novels written between 2007 and 2021, and in her earlier texts as well. There is in all of them a queer perspective, working against a centered and univocal idea of subjectivity. This approach to Docampo’s work will consider the theorization of Teresa de Lauretis and Sara Ahmed.

Todo lo que no baila no tiene lugar acá.  
Mariana Docampo, *Estrella negra* (2021)

INTRODUCCIÓN: UNA TRAYECTORIA INQUIETA

En un cuento del libro *La fe* (2011) de Mariana Docampo que se llama “La Pampa”, una narradora identificada como femenina cuenta la transición de su novio, Eugenio, que va teniendo lugar a medida que avanza el texto. Eugenio empieza su transformación vistiéndose de varón y haciendo tratamientos hormonales, hasta que se decide por concretar la operación de cambio de sexo. Pero hasta llegar a ese momento, somos testigos a través de la mirada de su novia de las oscilaciones que lo movilizan y que el texto logra traducir mediante el uso fluctuante de las inflexiones de género de adjetivos y pronombres: “Eugenio estuvo un rato mirándome mientras yo preparaba el té. Yo estaba de espaldas: no hablaba. Ella había apoyado su espalda contra el marco de la puerta, con las manos en los bolsillos. Me di vuelta y miré su bigote” (2011, 27). Eugenio pone voz de hombre, se crea un bigote, se viste de varón, usa faja para disimular los senos. La voz narradora describe otros tanteos: “Cuando Eugenio es mujer se deja crecer el pelo. A veces pasa una larga temporada así. Usa vestidos” (30). La narración deja constancia de un movimiento que adopta la forma del vaivén y que se aplica a la fluctuación entre los dos polos del binarismo sexual.

El cuento “La Pampa” logra recrear eso que Judith Butler define como la performance, la idea de que las posiciones sexuadas son prácticas citacionales, que adquirimos a través de la repetición, así como resultado de normativas

que nos preexisten. En *Cuerpos que importan* (1993), Butler recurre a una imagen sumamente poética para hacer visible la manera en que la ley antecede a los sujetos y que define su adscripción sexogenérica: “Debe de haber un cuerpo tembloroso anterior a la ley, un cuerpo cuyo temor puede inculcarse mediante la ley, una ley que produce el cuerpo tembloroso preparado para su inscripción, una ley que marca el cuerpo *primero* con el temor y luego vuelve a marcarlo con el sello simbólico del sexo” (2008, 153-154; cursivas en el original). Ese cuerpo tembloroso y oscilante puede ser, también, uno que se desmarca de una ley que lo precede y que puede moverse en otras direcciones. Como Eugenio, quien al principio no logra orientarse en esa ciudad que no es la propia (viene de Inglaterra y está en Buenos Aires), pero finalmente encontrará su lugar bajo cierto ombú, un árbol que parece acoger a esta pareja al otorgarles algo así como un marco frente al cual situarse. Eugenio da visibilidad a ese cuerpo tembloroso.

La narración, a su vez, zigzaguea entre varios relatos. La voz narradora va contando el martirio de dos santas, Perpetua y Felicitas, que tuvo lugar en el año 205 d. C. durante el dominio romano en la ciudad africana de Cartago. En esta versión de la leyenda, Perpetua, a la que se define como “Santa Vibia Perpetua. La varona”, es travestida de guerrero para luchar contra los gladiadores que terminarán martirizándola en la arena del circo: “Perpetua tenía las piernas vendadas y la túnica de los gladiadores” (2011, 27). Perpetua vence a su oponente, un guerrero egipcio, en uno de los primeros enfrentamientos, aun debiendo luchar sin espada. Pero esta victoria termina siendo simplemente una visión, un fragmento textual presente en el

relato original que la narradora busca a través de páginas de internet. Como narra la historiografía, Perpetua morirá decapitada luego de pasar por varias torturas. Esta línea narrativa parecer funcionar como espejo de algunas de las ansiedades de la narradora-protagonista del cuento ante los cambios que ella deberá también enfrentar a partir de la transición de su pareja. La vacilación es, entonces, constitutiva tanto de la enunciación como del enunciado. Y es una característica que bien le cabe al modo en el que nos informamos hoy en la "red". El cruce de discursos médicos, científicos, míticos, legendarios, religiosos, psicológicos que se percibe en este breve cuento de Docampo, es una de sus marcas registradas y reaparece a lo largo de su escritura.

La idea de oscilación o de búsqueda de orientación, que se introdujo mediante el comentario del cuento "La Pampa", va a servirnos de guía para pensar los textos más recientes de Mariana Docampo. El movimiento es un tópico de su obra; está presente en el título de una de sus novelas, *Tratado del movimiento* (2014). Constituye, también, una dinámica que de manera explícita da forma a sus otras novelas que, más que contar historias, adoptan el formato de narrar trayectos. La clave de su poética parece haberse hecho explícita en un ensayo, que se tradujo al inglés, y que narra su experiencia como organizadora de una Milonga Queer y del Festival anual de Tango Queer. Allí nos explica el derrotero que la condujo a provocar un cambio radical para el tango, para su modo de ser bailado así como para su sistema de representaciones. En este artículo, entonces, vamos a colocar en el centro de la escena a este ensayo, *Tango Queer* (2018), para pensar en cómo Docampo

cruza la danza con la literatura en formas que son productivas para reflexionar sobre la potencia crítica de los feminismos y para sus epistemologías.

Mariana Docampo, además de escritora y bailarina de tango, trabaja como profesora de escritura y es editora. Se licenció en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Dirige desde el año 2011 la colección *Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas* de la editorial independiente Buena Vista, dedicada al rescate de las obras de las autoras argentinas del siglo XIX y de siglos anteriores, idea que concibió junto con Daniela Mac Auliffe.<sup>1</sup> Escribió el guion para la película *Marilyn* (2018) junto con Mara Pescio y Martín Rodríguez Redondo, quien también dirige el film. Es co-autora junto con Guillermo Gasió del libro de entrevistas *Sara Facio. La foto como pasión* (2016). Esta trayectoria trasluce intereses que no se dejan encasillar y un compromiso sostenido con temáticas que atraviesan a los cuerpos de distintas maneras, pero que se inclina en sus búsquedas en dirección a “desarmar esa maquinaria”, como dice en su presentación de *Las Antiguas*. Allí, como remate, sostiene que “Recuperar las voces de nuestra literatura en su coexistencia desnivelada, propiciar su despliegue y multiplicación, puede significar también la composición de un mapa más fecundo donde

---

1 Cada uno de los libros tiene un prólogo redactado por una escritora contemporánea, de manera de establecer un diálogo con el presente. Las lista de autoras publicadas incluyen nombres como los de Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla, muy reconocidas, pero también recupera textos que tenían nula circulación y autoras de las que ya casi ni se hablaba. Se sumaron Emma de la Barra, Rosa Guerra, Agustina Palacio, Elvira Aldao, Lola Larrosa, Salvadora Medina Onrubia. El acento de la colección está puesto en la manera en que cada una de estas obras supone un aporte para el campo literario en cada momento, enriqueciendo de esa manera nuestra imagen del pasado. Véase Docampo (2013).

reconocernos y pensar nuestro presente” (Docampo, 2013, 161). Su obra, que incluye tanto novelas y cuentos como intervenciones feministas, corporiza ese mapeado que hace emerger cartografías psíquicas antes invisibilizadas. El recorrido que haremos a continuación espera seguir el hilo conductor que nos ofrece la noción de “movimiento”, a través de algunos nudos que van armando esta trama y van dibujando una figura contorneada y evasiva, una que se deleita con las líneas oblicuas y con las tangentes.

#### DEL TANGO, DE LO INEVITABLE DE SU ABRAZO Y DE SUS POSIBLES TORCEDURAS

En el 2018 Mariana Docampo publica el libro *Tango Queer: Buenos Aires*. Es una crónica de su caída bajo la fascinación de esta danza, así como de la torsión y nueva dirección que ella supo darle como referente protagónico de una milonga queer en Buenos Aires. La narración va entrelazando sus experiencias de los acercamientos paulatinos hacia el tango y su movida, tanto nacional como internacional, junto con una descripción de una escena que configura un componente ineludible de la cultura argentina. Porque el tango es un emergente de una historia local, consecuencia de las políticas migratorias que alentó la república incipiente, con un entramado de historias individuales, que incluye los relatos familiares de la autora como los de tantos/as porteños/as. A eso se suma la constatación de que bailar tango es mucho más que un entretenimiento o una destreza corporal: es un encuentro físico y emocional. El componente afectivo del tango reaparecerá a través de las anécdotas que cuenta Docampo en sus avances como aprendiz, primero, y como profesora, después. Por eso es que, para abrir y para cerrar la zona

ensayística del texto, ella prioriza una imagen que define icónicamente al tango: el abrazo. La breve historia emocional y queerizada del tango, a la que ella define como una “crónica de fundación”, empieza describiendo el significado de ese abrazo para una danza que la considera una condición tan necesaria como excluyente. Sostiene Docampo: “Es en el abrazo que se inicia el baile” (15), ni antes, ni después. Es un momento de entrega del cuerpo, íntima y onda. Y así comienza también el libro. Lo cierra reforzando la idea: los asistentes a la milonga, sean quienes fueren (“gente común, anónima, despojada de sus profesiones u oficios”, 111), llegan “para unirse en un abrazo, olvidando por un rato las preocupaciones del afuera, la violencia en la que el mundo se convirtió” (111). Vienen para “ensayar trazos con sus pies”, el mero aspecto corpóreo y material de este ritual que ya se asume predeterminado por un arsenal bien definido de normas y de saberes, de los que la autora no abjura. En consecuencia, para comprender al tango *queer*, se trata de entender siempre primero al tango a secas.

En el tango anida una contradicción fuerte, enajenante para quien no ha logrado entrar dentro de su dinámica. Por un lado, el tango es una casa, nos dice Docampo. Es una danza que invita sugestivamente a quienes se sienten desenchajados del resto de la sociedad: solitarios y marginales. Produce comunidad (la “comunidad tanguera”), vale decir que congrega, reúne en torno de un escenario que se presenta como un espacio de juego: un lugar acotado con sus propias reglas, con una temporalidad escindida del tráfico habitual, que ofrece la posibilidad de igualdad de condiciones para quienes



participan de él y se avienen a cumplir con lo pactado.<sup>2</sup> Es una danza cuyo componente central consiste en ser espectáculo, lo que subraya que la mirada también juega un rol fundamental: el tango es teatral. De ahí, la importancia que adquieren la pose, la vestimenta, la gestualidad y el respeto por las reglas. Esto estimula, a su vez, lo que Docampo define como su elemento "militar": los códigos resultan hiperbolizados por quienes se erigen – más rápidos que lentos – en los "policías" de las milongas. Ocurre que el espacio de la pista se torna sagrado en vistas a una buena circulación, y esto da pie para que las reglas lógicas (algunas más tácitas que otras) sean defendidas con fervor y una alta cuota de intolerancia por los/as milongueros/as. Hay códigos de comportamiento y de vestimenta; se juegan una serie de reglas que involucran a los cuerpos y a los modos en que estos cuerpos se relacionan y entran en contacto con otros cuerpos. El desafío del tango *queer* implicó subvertir algunos de estos códigos, así como ciertos principios básicos del tango histórico, no sólo con el objetivo de adaptarlo a los tiempos actuales, sino también de hacerlo más habitable, de ampliar los límites de esa comunidad.

Mariana Docampo nos va narrando su derrotero que la lleva desde entrar con algo de inocencia al mundo tanguero, a convertirse en una promotora reconocida del tango *queer* en la Argentina y en el exterior. Esta historia

---

2 Aquí Docampo hace una referencia a lo distinta que es una milonga de una peña folclórica en donde no hay ni código de vestimenta, ni pista de baile, ni luces escenográficas. El espacio tanguero tiene una disposición muy precisa, con la centralidad de la pista sobre la que confluyen todas las miradas y alrededor de la que se disponen los demás elementos. El tango, en ese juego de mirar y ser mirado, está puesto al servicio de la composición de una imagen que es a la vez íntima y pública.

personal da cuenta de ciertos desvíos que fueron trazando una senda personal y novedosa, un camino que se fue haciendo al ritmo de los cortes y las boleadas, de numerosos abrazos (y algunos traspies). El texto incluye al final el “Manifiesto Tango *Queer*” escrito en el año 2005 como una forma de dejar asentado este giro, de delimitar sus propósitos y alcances, de clarificar sus vínculos con otras movidas internacionales que se desarrollaron en paralelo – y en contacto cruzado – con lo que estaba adquiriendo cuerpo en Argentina, y de hacer explícitos sus lazos con los Estudios *Queer*. El tango *queer*, resulta importante aclarar, no es el resultado de una teorización que se aplica a una actividad practicada de manera más amateur o profesional. Es el resultado de la observación y de la experiencia. Como deja bien en claro la autora, el tango es más que un baile: es un elemento identitario central y un emergente de la cultura nacional que se solidifica como resultado de una historia. Parte de esa historicidad es lo que la confiere uno de sus rasgos principales: el cosmopolitismo. Esto le ha permitido al tango migrar, traspasar fronteras, hacer pie en otras culturas, ser adoptado y apropiado por contextos bien distintos al argentino. Sin embargo, el tango no puede desprenderse por completo de esta historia, aunque se lo hable en otras lenguas y se lo someta a nuevas torsiones (como el “no tango” o el *contact improvisation* que la autora vio en milongas extranjeras). “El tango es cultura” (33), nos recuerda Docampo. Los cuerpos del tango, por lo tanto, no son del todo libres, sino que están atravesados por las marcas dejadas por esa cultura. De ahí ciertos hábitos que se manifiestan, para empezar, en la vestimenta (resulta encantadora la aclaración de cómo la imagen tanguera termina

de componerse al calzar los zapatos), y que se expresan en su matriz de indudable sesgo heterosexual.

Hay mucho de tautología en la conclusión de que el tango es lo que es. La voz predominante que se escucha en los "templos" del tango sigue siendo la de un varón. Las letras de las canciones clásicas ni por error expresan a las mujeres cis contemporáneas, ni mucho menos al colectivo lgtb+. Se produce, entonces, una tensión entre el deseo de llenarlo de nuevos contenidos para que no sea una mera cáscara vacía, lo que entraña una cuota de rebeldía, además de aceptar su historia con todos los sentidos que se fueron superponiendo. Porque, como sostiene la autora, "rechazar el origen o ignorarlo es tan negativo como sofocar sus brotes nuevos" (103). Mariana Docampo la ve como una realidad compleja a la que hay que abrazar, aplicando esta forma de principio constructivo. Por eso es que termina diciendo que el tango es todo: machista y feminista, nacionalista, marginal, militar y subversivo, xenófobo y extranjero, conservador y *queer*. Y, sin embargo, hay en el mismísimo tango un punto en el que ella encontró su apoyo para producir esa torsión que le permitió llevarlo hacia otros derroteros: la idea de que el tango constituye por sí mismo una performance de género (103): ¿en qué otro lugar se puede ver mejor el funcionamiento de la pareja heterosexual para poder deconstruirla? En consecuencia, es allí, en la noción misma de performance, desde donde resulta posible obligar al tango a ser a la vez lo mismo y otra cosa.

La clave para Docampo fue la apropiación de una de sus dinámicas constitutivas: el derecho a conducir la danza. El primer obstáculo que

encuentra al comenzar a bailar es el de someterse al “cabeceo”, una prerrogativa siempre masculina. ¿Cómo manejarse con esta regla, siendo lesbiana?, se pregunta. Las disposiciones jerárquicas no solo distinguen en la pista entre aquellos que bailan bien y quienes no tanto, sino también en los roles claramente definidos entre el varón y la mujer. El estudio sobre la cuestión de los roles la lleva a certificar una vez más que el poder radica en el saber. Quien conduce es quien posee una mayor cantidad de información, de conocimientos, lo que le permite tener más posibilidades de desplegar la creatividad en la danza. En la pista de tango, esto supone una clara división entre un rol activo, el conductor, y uno pasivo, que son diagramados desde una matriz heterosexual: el conductor es siempre masculinizado y, por ende, el de conducido es un rol feminizado. El conducido se limita a dejarse llevar. La tarea consistió en apropiarse del rol de guía, lo que fue provocando las torsiones de los cuerpos que terminaron abriendo nuevas posibilidades de representación para el tango y sublevando, de ese modo, la imagen icónica del abrazo entre el varón y la mujer. Esta modificación la llevó a deconstruir un andamiaje cultural. Lo rupturista consistió en alentar que las mujeres hicieran uso de la práctica del rol de conductoras, sea con hombres o con mujeres. No se trataba solamente de adoptar una máscara, sino de atentar contra el símbolo, contra aquellos pilares sobre los que se sostenía el tango tradicional.

NUEVAS ORIENTACIONES

Mi práctica me llevó a lugares impensables.  
Mariana Docampo, *Tratado del movimiento* (2014)

El tango, como probablemente muchas otras danzas de salón, responde a lo que Teresa De Lauretis define como las "tecnologías de género" (1987). Diagrama al universo como sexualmente binario en lo que se organiza a partir del esquema de un juego de opuestos complementarios. El caso del tango en particular lo estetiza hasta hacer de esa estética un elemento esencial de las negociaciones que hacen los cuerpos al ponerse en contacto, al buscar comunicar de alguna manera que no sea mediante el lenguaje, sino con esa otra lengua hecha de la gestualidad. No deja de ser una lengua mediatizada, construida sobre un número limitado de convenciones que parecen haberse naturalizado hasta lo irrevocable; hasta el punto de que cambiar un elemento de lugar podría dejar pulverizada a la forma en sí. De ahí que para Docampo no haya sido suficiente la tarea de generar un espacio tanguero únicamente para mujeres.<sup>3</sup> Este constituyó un paso necesario en su búsqueda, pero no llegó a ser el punto de llegada. Había que ofrecer otras imágenes posibles, sobre todo teniendo en cuenta que el hecho de que el tango fuera bailado

---

3 Al quinto año de aprender a bailar tango, se da cuenta de que necesita aprender el rol de conductora. Junto con una amiga se buscaron una profesora que les enseñara a un grupo de chicas a bailar en un centro cultural gay llamado *Bla Bla up-Arte*. A los dos años, armó su propio curso en *La casa del Encuentro*, un centro cultural dirigido por lesbianas feministas, al que llamó "Tango entre señoritas". En el 2004 organizó la primera milonga para mujeres de Buenos Aires, en la que intervinieron cien mujeres. Narrado en el capítulo "Aprender a guiar" (50-52).

por mujeres formaba parte de su historia misma; una zona invisibilizada pero existente que Docampo descubrió a partir de los relatos de su abuela. Esta mujer, que pertenecía por cierto al terreno de aquellas consideradas “decentes” para los criterios de la época, sólo bailaba tango con su marido o con sus hermanas. Bailar con otras mujeres era la opción que quedaba disponible y era, en consecuencia, aceptada.

La operación de ir contra un núcleo duro, es decir, el sistema de roles sexualizados y generizados, implica dirigirse a ese “potencial epistemológico radical” que Teresa De Lauretis encuentra en el pensamiento feminista. Esta autora entiende que se trata de concebir de otra manera las relaciones de subjetividad con respecto a la sociabilidad. O, dicho de otro modo, al sujeto social. Esa subjetividad, constituida a través del lenguaje y de las representaciones culturales, debería ser pensada más allá del binarismo: como múltiple (no unificada), como contradictoria (no como dividida). Para poder deslindar al género de la diferencia sexual, De Lauretis recurre a la noción acuñada por Michel Foucault de las “tecnologías del yo” (2008) y la aplica al género al darle una vuelta de tuerca, profundizando de ese modo una matriz cultural que no termina de asumirse como tal, sino que tiende a naturalizarse. El sistema de sexo-género es tanto un constructo sociocultural como un aparato semiótico. De Lauretis amplía la idea del género en tanto que producto diciendo que son numerosas las tecnologías sociales que contribuyen a su reproducción: incluye tanto a los discursos y a las epistemologías, a las prácticas críticas institucionalizadas, al cine y al arte en general, a las prácticas de la vida cotidiana. Si el género puede ser

entendido como una representación, es allí en donde radica su dinámica de construcción. Así es como sostiene que todo el arte occidental no ha sido otra cosa que una fijación de cómo se despliega la historia de esa construcción. Esta se continúa en las instituciones, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas; incluso en el feminismo (uno que no se ve a sí mismo como ideológico cuando no reconoce que no existe "la" mujer, sino las mujeres). Finaliza diciendo que la construcción de género puede verse afectada por su deconstrucción, en la medida en que supone también su exceso. Valora, por lo tanto, las posibilidades que se abren cuando se piensa en todo aquello que la representación deja afuera, pero que es posible inferir (para esto recurre al cine y a la idea de *space-off*, es decir, de lo que está más allá del marco). El movimiento hacia adentro o afuera del género como representación ideológica que ella propone en tanto que caracterizador del sujeto del feminismo, es un movimiento de avance y retroceso entre la representación de género (en su marco de referencia centrado en lo masculino) y lo que la representación deja afuera o hace no representable.

Por otro lado, para pensar lo que sucede a partir del tango *queer* resulta extremadamente útil la teorización de la pensadora Sara Ahmed, que hace su análisis desde la fenomenología, es decir, a partir de la manera en que los cuerpos se colocan y se mueven en el espacio, y en relación con otros objetos. Para ella será clave el término "orientación" que sugiere además de la elección con respecto a determinados objetos, el impulso que da cuenta de trayectorias espaciales, de movimientos en torno de las cosas, de perspectivas para entender cómo se constituye nuestro espacio habitado.

De modo que Ahmed comienza su reflexión haciéndose la pregunta acerca de qué significa “estar orientado”, lo que se entiende como el dirigirse hacia aquellos objetos que nos ayudan a encontrar nuestro camino. Esos objetos – que reconocemos – funcionan como puntos de referencia o puntos de anclaje. Armar disposiciones diferentes de objetos puede suponer crear diferentes terrenos. Cuando la pregunta se aplica a la sexualidad, implica prestar atención a lo que decimos cuando nos referimos a la “orientación sexual”. Y aclara, por si hace falta, que “Si la orientación es una cuestión de cómo habitamos el espacio, entonces la orientación sexual también podría ser una cuestión de residencia: de cómo habitamos los espacios, así como ‘con quién’ o ‘con qué’ habitamos los espacios” (2019, 11). El espacio no es un vacío que nos rodea, mero escenario de nuestros discurretes, sino que viene de suyo sexualizado porque es inseparable de la experiencia vivida de habitar un cuerpo. Para Ahmed, la orientación trata de cómo se articulan la corporalidad, lo espacial y lo social:

Si presuponemos que la sexualidad es crucial para la orientación corporal, para la forma de habitar los espacios, entonces las diferencias entre cómo estamos orientados sexualmente no son solo una cuestión de hacia “qué” objetos estamos orientados, sino también de cómo nos desplegamos por medio de nuestros cuerpos en el mundo. (98).

En el caso del tango, el objeto organizador podría ser la pista de baile, que da sustento para los movimientos de los cuerpos con sus arrastres, taconeos, saltos y evoluciones. Pero también que pone coto a lo que es o no factible



hacer, vale decir, que organiza sexualmente a quienes tienen la iniciativa de dar comienzo al baile y quienes deberán quedarse esperando a ser invitadas. Configura un teatro de miradas, con un poderoso dinamismo centrífugo, jerarquizante y generizado. Es (al igual que la "mesa" de la que se sirve la reflexión de Ahmed) un dispositivo que organiza.<sup>4</sup> Así como Ahmed se pone como tarea queerizar la fenomenología al proponer un punto de vista diferente para el concepto mismo de orientación (16), Docampo queeriza al tango al propiciar una reorientación que supone modificar el modo en que ciertos cuerpos pueden realizar determinadas acciones. La torcedura de hacer girar el rol de conducir en la danza se convierte, así, en un giro copernicano.

Como describe Ahmed, el momento previo a toda re-orientación es la experiencia de la des-orientación. Algo de eso hay también en esa búsqueda que va desde representar primero al tango bailado por mujeres, que tiene lugar en Lugar de Mujeres; o de ciertas operaciones de travestimiento, que no resultan suficientes. Asumir la performance tanguera como asentada sobre el binarismo sexual no significó una claudicación, aun siendo el tango una tecnología modelada por más de un siglo al calor de los dispositivos

---

4 Sara Ahmed elige otro dispositivo organizador del espacio que es la mesa y que viene con un extensa prosapia filosófica en su texto *Fenomenología Queer* (2019 [2006]). Resulta sorprendente comprobar que no solo desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, punto de partida del desarrollo teórico de Ahmed, la mesa ocupa un lugar inspirador de ideas. Ahmed construye una serie que va desde este autor, pasa por Husserl, Marx y Heidegger, incluye a Derrida, también a Virginia Woolf y a Adrienne Rich. La mesa, a la que en primera instancia se concibe como el mueble para escribir, por lo tanto esencial para el sujeto "filósofo", se convierte en el mueble sobre el que se escribe filosofía en otro sentido, no solo material sino figurado. Es el objeto que está más a manos para escribir, de modo que resulta el "lugar" mismo de la filosofía. Se traduce en figura del "punto de vista" desde el cual la filosofía existe como condición de posibilidad sobre el mundo circundante.

visuales y musicales que se desarrollaron y masificaron con enorme rapidez a lo largo del siglo XX. Se trató de apoyarse ahí para mover el eje sobre el cual se asienta la condición de posibilidad del tango mismo. Este movimiento de reorientación sirvió para abrir el abrazo tanguero e incluir a nuevas generaciones que ya no ven como habitable un mundo cortado a la medida de la heterosexualidad obligatoria. Responde, también, a un impulso más amplio orientado a desorganizar las relaciones binarizadas de poder que masculinizan o feminizan ciertos roles.

Mariana Docampo llega al tango para encontrarse con que hay cuerpos que ya vienen moldeados por formas establecidas y que definen las figuras, sus contoneos, sus posibilidades. El abrazo, esencial al tango, no es el problema en sí. Lo que ella cuestiona, en sintonía con lo que piensa Ahmed, es el tipo de familiaridad que crea ese efecto de vivir al cuerpo en un cierto espacio dirigido a determinados objetos (y no a otros). La familiaridad, nos dice Ahmed, no es algo que venga dado, sino que “es configurado por acciones que llegan a entrar en contacto con objetos que ya están a nuestro alcance” (21).<sup>5</sup> Nuestra familiaridad está de por sí determinada por las formas sociales. Habitar los espacios implica una negociación dinámica entre lo que nos es

---

5 No resulta tampoco casual que las reflexiones de Ahmed suelen tener como horizonte la temática de las migraciones, algo que se vincula con su propia biografía en tanto que hija de una mujer inglesa y un hombre paquistaní (es decir, con la historia del colonialismo como escenario). Para ella, pensar sobre la migración ayuda a estudiar cómo llegan los cuerpos y cómo son dirigidos en una dirección como condición de llegada, lo que determina el modo en que esos cuerpos se establecen en el lugar (2019, 24). Docampo, por su parte, va a enmarcar la historia del tango en el contexto de las migraciones hacia la Argentina y de las subsiguientes transmigraciones del tango en otras direcciones.

familiar y lo desconocido. De esto depende que podamos ampliar el alcance de nuestros cuerpos. Resulta muy significativa una de las imágenes que Ahmed utiliza para pensar en estas re-orientaciones: "Dependiendo de la forma en que uno gire, diferentes mundos podrían incluso aparecer a la vista" (31).

Si bien se podría pensar que la práctica que lleva a Docampo a esos "lugares impensables" se vincula con la exploración por las zonas tramadas desde las líneas oblicuas – por aquello que no desea ser "alineado", en términos de Sara Ahmed –, en realidad la autora concluye que ella obtiene la clave de la queerización del tango en aquello que (se supone) constituye su elemento más heteronormativo. Se trata de la definición tan clara de los roles que separa no sólo en términos de vestimenta al varón de la mujer, sino que determina que el manejo de los conocimientos para conducir el movimiento a partir de las figuras prefijadas y de sus posibles combinaciones sea el varón. Adquirir esta clave que le da acceso a la máquina es una herramienta que se vuelve política y que politiza al tango. Visibilizar identidades no normativas en la escena tanguera abre, sin dudas, nuevas expectativas estéticas de representación. Pero su acción más contundente tuvo lugar cuando dio vuelta los roles de conducida a conductora, cuando pudo propiciar que las mujeres se vieran alentadas a conducir y a ejercitar esa práctica que no apunta solo a invertir los roles, sino a ejercitar la fluidez en su intercambio. Supuso tomar el rol de guía para vaciarlo, redefinirlo y, de ese modo, poder ocuparlo. Porque, como deberá admitir, la pareja tanguera seguirá funcionando a partir de esa articulación de llevar y ser llevade; pero ahora esa posibilidad se abre a nuevas figuraciones. Lo revulsivo consiste en desbaratar la estructura

interna del tango al provocar una torsión, un corrimiento de la norma, lo que habilita transitar y hacer transitable otra posible línea. De aquí, de esta aplicación particular de la torsión sobre un hábito ya extendido social y culturalmente, se puede extraer una enseñanza útil para las epistemologías feministas en general.

#### UNA URDIMBRE HECHA DE TRAYECTOS

La obra de Mariana Docampo se encuentra atravesada por movimientos que adoptan diversas formas: caídas, giros, traslaciones más allá de la materia, circunvalaciones, viajes, excursiones e incursiones. La idea de trayecto reaparece de numerosas maneras como si fuera el respunteado de una narración más amplia, ese “tapiz” que da título a su primer libro de cuentos: *Al borde del tapiz* (2001). Se trata de un volumen armado a partir de anotaciones: algunos textos responden mejor al formato del cuento; otros al del microrrelato. En todos hay una subjetividad atenta al espacio, midiendo las distancias con respecto a los objetos y a las otras personas, a los roces y a las sustancias, a lo atmosférico. Las vemos en ese gesto de trazar las líneas que definen las orientaciones, en los términos planteados por Sara Ahmed.

En su siguiente publicación, la novela *El molino* (2007), seguimos los pasos de una familia en sus caminatas domingueras por el campo, en las afueras de la localidad de Zárate en donde viven durante unos años. El padre actúa como guía; la madre cierra la caravana con los hijos más pequeños de esa familia numerosa. El grupo alineado atraviesa los pajonales en dirección al claro en donde harán su picnic, junto al estanque. El objeto que funciona

como mojón o como elemento de orientación es el molino del título, situado a dos o tres kilómetros de la casa. Como la narración está puesta en boca de una de las hijas, Juana (que tiene unos siete años para esa época), el paisaje se encuentra tamizado por la distancia rememorativa. Lo llamativo es que no tiene mucho de romántico, sino que hay algo amenazante en esa naturaleza pampeana, asediada por las tormentas o – imaginariamente – por esos animales a los que se refiere el padre para asustar a les niños (los urúes). Por lo pronto, los pastizales a los que van de excursión funcionan como un exterior constitutivo del ámbito más protegido y ameno de la casa con su jardín, pileta y huerta. Cuando la narradora adulta, que es quien ordena estos recuerdos y los fija en la escritura, intente sintetizar en una imagen la experiencia de esa infancia transcurrida en Zárate, recurrirá a un croquis para diagramar una topografía que se erige, de ese modo, como un paisaje de infancia:

Dibujó un pequeño molino. Aliso la superficie con la mano abierta. Trazó una línea recta hacia la derecha. El árbol del ahorcado. Otra línea en vertical. El estanque. Del otro lado de la página: la laguna de las ocas. Más abajo, el pantano. Trazó una flecha desde allí. Escribió «urúes» con letra de imprenta. Dibujó el cruce de los caminos. Sacó una flecha desde el pantano hacia el borde de la hoja: "Atajo hacia el molino". (Docampo, 2007, 89).

Este dibujo traduce un mapa de los afectos que tramaron en parte esa infancia y da cuenta de una serie de trayectos que reactivan esas emociones,

no necesariamente agradables. Se cruzan allí el deseo de aventura (el pantano) y los terrores (los urúes, el árbol del ahorcado), los momentos de juego (las ocas que en la novela es una referencia remite también al conocido juego de mesa) y las pequeñas utopías infantiles (el estanque, el molino). El paseo habitual de los domingos adquiere para esta subjetividad narradora la función de un esquema que subyace como un trazado psíquico y al que vuelve como figura para orientar sus pasos narrativos.<sup>6</sup>

Un texto posterior, *Tratado del movimiento* (2014), aparece anunciado como novela, aunque su lectura descoloca. El efecto desorientador es el tipo de discursividad mediante el que se nos narra la historia. Docampo lleva a cierto extremo un recurso que ya se veía en algunos cuentos del volumen *La fe* (2011), por ejemplo, en “La raíz”. Allí el lenguaje médico se cruza con el psicológico, con el de los libros de autoayuda y con el religioso. Estas referencias son utilizadas de manera paródica en la medida en que es a través de estos discursos científicos que las subjetividades contemporáneas buscan adquirir certezas frente a todo lo que desubica o descentra. La preocupación en torno a la cuestión de la enfermedad y de la locura apunta a pensar en la temporalidad en su estructura multiforme y diversa, algo que es posible representar en nuestro lenguaje acotado más que nada a partir de una exacerbación de lo perceptivo. El tiempo de la vida familiar se caracteriza por la figura de lo cíclico: los años pasan en una repetición que otorga seguridad y confianza, pero también puede producir agobio, como ejemplifica la

---

6 Para un análisis más pormenorizado de esta novela, véase el artículo de Punte, “Cartografías para la fuga: derivas subjetivas en la escritura de Mariana Docampo” (2021).

narradora de "La raíz". Por otro lado, ese tiempo de círculos concéntricos muestra fisuras por las que se abren otras posibles temporalidades. Son líneas de fuga de ese "sistema de significado", el de la genealogía, que suele ser codificado como un árbol: con raíces y ramificaciones.<sup>7</sup>

El primer capítulo de *Tratado del movimiento* (2014) no puede ser más explícito con respecto a una búsqueda teórica (incluso metafísica) que recurre a una metodología propia de la fenomenología. El libro abre con "La Danza". La voz narradora presenta su primera hipótesis, una a la que formula estando frente a la laguna de Lobos (provincia de Buenos Aires) y "a partir de la observación del movimiento de los pájaros" (2014, 9). La danza puede prescindir, en principio, de la música; lo que equivale a decir que todo movimiento del universo es danza. O que la danza, en definitiva, replica las pulsaciones y los trayectos de lo existente. Las aves observadas no se mueven de manera rectilínea, sino que dibujan trayectorias circulares. De ahí se deriva la primera conclusión: "A raíz de esta observación, comprendí que la progresión del movimiento puede surgir del movimiento mismo (diferencia entre velocidades), o de las distintas posibilidades de dirección de los objetos móviles" (2014, 9). Esta observación sobre los movimientos

---

7 Elizabeth Freeman, en su libro *Time Binds* (2010), carga contra el tiempo de lo familiar y de lo genealógico como uno que se construye desde el detenimiento, bajo el formato de lo familiar o doméstico, pero que también configura una narrativa que se proyecta sobre la temporalidad histórica. Vale decir, un doble tiempo generado de manera heterosexual de "stasis" y a la vez de progreso, de intimidad y de genealogía. Desde un feminismo *queer*, ella propone otra temporalidad que se metaforiza a partir de las olas y de las corrientes submarinas, una que piensa al tiempo bajo la forma de la arritmia o de elementos que permanecen o que obligan al tiempo a arrastrarse (habla de "temporal drag"). Freeman discute, sobre todo, con las ideas de genealogía, continuidad e historicidad para pensar otras formas de temporalidad no heteronormadas.

de los seres se encuentra vinculada con el funcionamiento del ecosistema, así como con la preocupación por las dinámicas entrópicas de la materia. La destrucción que tanto nos angustia, que en el texto aparece aludido como la “evacuación planetaria”, es inherente al (re)nacimiento. Este texto se suma, una vez más, a la propuesta docampiana de pensar en la instancia del pasaje. Se trata de una noción temporal y espacial; constituye, quizás, el modo de concebir a estas dos dimensiones no como separadas, sino como intrínsecamente conectadas.

Su siguiente novela es *V* (2017), que porta ese título escueto en referencia a lo que constituye su reflexión principal: la disolución de una idea centrada y unívoca de sujeto. La protagonista de la novela es Verónica quien va perdiendo jirones de su persona al caer en un periplo que no solo termina resultando trans-subjetivo, sino que la lleva más allá de las dimensiones del tiempo y del espacio hacia diversas formas de la transmaterialidad.<sup>8</sup> *V* es una viajera espaciotemporal que le da una vuelta de tuerca al personaje del Eternauta, de la historieta de H.G. Oesterheld: además de moverse entre tiempos y espacios, transita a través de otras especies y de la materia misma. Y no lo hace a partir de la dinámica de la metamorfosis, sino de los pasajes. El proceso comienza en su infancia, en donde la vemos multiplicarse como si fuera posible percibir al tiempo en su simultaneidad, no en la deriva lineal: “A veces, si sale al jardín y camina por un sendero que está marcado recto en

---

8 Vanesa Guerra (2020) dedica un texto a esta novela, publicado en el volumen *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, para pensar justamente en lo que significa para la literatura contemporánea esta exploración de la subjetividad como no centrada, ni unívoca, en donde pierde pie o significación el nombre propio.



la tierra hacia el árbol, varias V se desunen y andan separadas. Algunas trepan al árbol, otras caminan. Algunas, incluso, interrumpen su lazo con la materia y atraviesan el muro" (41). V se descompone como sujeta, pero en realidad, lo que sucede es que la vemos en un presente absoluto, como de Aleph. Su condición de viajera transmaterial se le hace consciente en un momento preciso en el que se encuentra en la ciudad suiza de Lucerna y eso que en principio parece ser una caída, porque el cuerpo se abandona en dirección hacia un abajo (se sienta en el piso al descomponerse), adopta la forma de una elevación: "Allí estaba, depositada en lo alto, por la inercia del movimiento ascendente que no pudo frenar" (12). Todo el movimiento empieza como una percepción exacerbada con respecto a la constitución material del mundo, pero esta le exige algo de entrenamiento: "Cuando algunas opciones del yo de V aprehendieron las nuevas coordenadas, mostraron curiosidad o voluntad lúdica, y pudieron adiestrarse en el control de los pasajes" (26). Su condición de sujeta capaz de expandir la conciencia del yo no le resulta ni fácil, ni evidente; le lleva años de padecer lo que define como una "larga agonía". Finalmente advierte que se ha producido "una variación en su clave ontológica" (27). Toda su persona confluye hacia un punto 0 hacia el cual se orientan las diversas "secuencias" de su identidad que son múltiples, aunque no infinitas. V es mujer y es hombre, es adulte y es niño, es rata y es gato, es androide, es un pulpo gigante, es una y es triple: "La mujer tenía tres cuerpos, uno de ellos nítido, los otros tenues. Parecían estar unidos desde

el centro. En un momento, los tres estaban superpuestos, y los seis brazos se movían diferentemente” (92).<sup>9</sup>

Su libro más reciente, *Estrella negra* (2021), continúa con esta búsqueda que se mueve entre la reflexión teórica, casi ensayística, y la ficcionalización de una experiencia que es, a todas luces, mística: “De la experiencia llego sin pruebas” (57). Reaparecen algunos de los temas frecuentes de la autora: la familia y nuestra ubicación dentro de esa institución, la ampliación de nuestras posibilidades de percepción, los límites del mundo en el que habitamos y su posible destrucción. En todos los casos, se expresa una clara ambición de correr las fronteras, de ir moviendo aquello que delimita, o de explorar lo fronterizo en sí: “Pierdo el pie, es decir, el lenguaje, es decir, el cuerpo. Sin cuerpo, avanzo. Puedo traducir la Zona” (25). Es una narración de la experiencia que sucede cuando se abren las puertas de la percepción y se derrumba el lenguaje. De ahí que la guía sean las imágenes. Esto produce momentos de intensa belleza, de una luminosidad en donde se funden todos los colores del espectro, pero en la que también está presente la violencia extrema de los elementos. A través de una voz narradora que se reconoce como femenina y que se define como una mujer guerrera (una especie de Juana de Arco), el texto reflexiona sobre el sentido de la existencia del mal, de aquello destructivo que termina siendo identificado con el fin de la energía. No es un punto de llegada, sino un estado permanente que convive con nuestra idea de sistema. Esos momentos negativos suceden cuando se

---

9 Para un análisis más detallado de la novela *V*, véase “Una narración de las fisuras: lo *queer* de la infancia en la novela *V*, de Mariana Docampo” (Punte, 2020).

produce "el privilegio de la distracción", mientras que la energía es lo que llamamos "Amor" (17), y es una forma de tránsito. A su vez, la voz narradora nos dice que "El verdadero entendimiento entre los seres [las personas, los animales, las plantas] sucede muy pocas veces, se llama compasión" (3). La estrella negra es ese ojo a través del cual se puede ver el funcionamiento de la materia, nuestro lugar en ese entramado, las direcciones múltiples a través de las cuales nos movemos o por las que somos atravesados, como un complejo efecto de líneas. Así es como la voz narradora concluye que: "Comprendí las relaciones entre la escritura y la materia. Veo todo lo que existe y todo lo que no existe adentro de la estrella negra" (69). Una estrella, además negra, que funciona como la contracara de lo existente, es ese hueco por el que se escapa el sentido, pero que, al devolvernos una mirada astillada de la realidad, la hace más clara.

Si bien esta voz narrativa no da precisiones sobre el personaje construido que la sostiene, la identificación con "Juana" nos remite a la novela *El molino*. También emergen cada tanto algunas menciones que hacen pensar en una infancia de esa voz, vivida en el marco de una familia numerosa y en una niñez pasada en el campo, cerca del mencionado molino: "En mi infancia solía treparme a estos árboles, construíamos con mis hermanos casitas en miniatura con tablas que incrustábamos entre las ramas. Arriba planeábamos viajes más allá de las tranqueras. Queríamos llegar al molino" (2021, 76). Y la idea de una subjetividad que se parece a un objeto fractal, también está presente y evoca la novela *V*: "Me dijo que lo que yo veía ahí no eran recuerdos de mi vida sino fragmentos de realidad. En esos fragmentos yo

vivo todas las veces. Me dice que los mire de frente para reconocerme en ellos” (98). El relato biográfico, entonces, no es descartado por completo, sino que refuerza la idea de una subjetividad construida como un abanico, que despliega sus varillas desde un punto de articulación. Las posibilidades están, pero se mantienen en suspensión para ser desarrolladas en otro sitio.

“PAISAJES FASCINANTES, PROMESAS DE AVENTURAS”

La narrativa de Docampo, a través de esta serie de textos breves que se despliegan como una serpentina de postales, dibuja una trama pensada a partir de la imagen de la gota de agua que cae y genera vibraciones concéntricas en la superficie: se abre en círculos, que a su vez están incluidos en otros círculos. Los tiempos se funden en una amalgama, gesto que permite las fugas hacia otros espacios posibles. Es un movimiento que se percibe desde otras dinámicas no lineales, otras figuras imaginables. Los tópicos de sus textos son recurrentes y es posible ir reconociendo variaciones del mismo tema, como en la música, aún en paisajes muy diversos entre sí y con formas enunciativas divergentes: de la novela familiar a la ciencia ficción; del ensayo literal a un discurso que parodia el lenguaje científico; de una aventura transhistórica y transespacial a un viaje que es puramente interior, pero que también atraviesa textos reconocibles y arcaicos. La desorientación que producen estos registros discursivos está acorde con el deseo que los alienta de movernos de los lugares habituales, que nos moldearon y que dieron forma a nuestras subjetividades. Se trata, como plantea Sara Ahmed, de “desplegar los cuerpos en los espacios que crean nuevos pliegues, o nuevos

contornos de lo que podríamos llamar un espacio vivible o habitable” (25). La pregunta por la habitabilidad responde a preocupaciones de los feminismos contemporáneos que apuntan a mover las fronteras de lo inteligible y de lo representable para los cuerpos, sin dejar de reclamar por un cuidado que empiece por esa gran casa en la que vivimos y que compartimos con tantas otras especies. Mirar al universo desde una perspectiva oblicua, desde un nuevo ángulo, es el primer paso para reorientarnos y seguir imaginando trayectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Ahmed, Sara. *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáenz del Álamo. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2019 [2006].
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2008 [1993].
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Docampo, Mariana. *Al borde del tapiz*. Buenos Aires: Simurg, 2001.
- Docampo, Mariana. *El molino*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2007.
- Docampo, Mariana. *La fe*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2011.
- Docampo, Mariana. “Las Antiguas en el Presente”. En: *Gamma*, XXIV, 51, 2013, 159-165.
- Docampo, Mariana. *Tratado del movimiento*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2014.
- Docampo, Mariana. *V*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2017.
- Docampo, Mariana. *Tango Queer*. Buenos Aires: Madreselva, 2018.
- Docampo, Mariana. *Estrella negra*. Buenos Aires: Leteo, 2021.

- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Traducción de Mercedes Allende. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Freeman, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Guerra, Vane. “Nube Loca mata al Buda –formas de vencer la fuerza de gravedad del nombre–”. En: Arnés, Laura A., Lucía de Leone y María José Punte (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: EDUVIM, 2020, 99-103.
- Punte, María José. “Cartografías para la fuga: derivas subjetivas en la escritura de Mariana Docampo”. En: Ostrov, Andrea (coord.). *Espacios del género. Literatura y artes visuales en América Latina*. Córdoba: Alción Editora, 2021, 273-290.
- Punte, María José. “Una narración de las fisuras: lo *queer* de la infancia en la novela *V*, de Mariana Docampo”. En: *Descentradas. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), 2020, 4 (2), septiembre. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/535>. Acceso: 5 ago. 2022.