

Intermedialidad: interrupción creativa disidente de la sexopolítica hegemónica en las prácticas artísticas de Effy Beth y Diego Casado Rubio



Ezequiel Lozano

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

lozaniezequiel@gmail.com

Resumen

El artículo¹ reflexiona sobre la presencia de las relaciones intermediales en el teatro y la performance, a partir de casos de la escena artística argentina reciente. Éstos coinciden en proponer a la intermedialidad como una interrupción creativa disidente de las políticas sexuales hegemónicas. Se trata de: dos proyectos artísticos de Effy Beth del año 2012 (*Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* y *Effy Ofrece Sexo Oral*) y de una puesta en escena del año 2017 escrita y dirigida por Diego Casado Rubio (*Millones de segundos*).

PALABRAS CLAVE: TEATRO, PERFORMANCE, INTERMEDIALIDAD, SEXOPOLÍTICA, DISIDENCIA.

Intermediality: dissident creative interruption of the hegemonic sexual politics in the artistic practices of Effy Beth and Diego Casado Rubio

Abstract

This article reflects on the presence of intermediality relationships in theater and performance, based on cases from the recent Argentine art scene. These coincide in proposing intermediality as a dissident creative interruption of hegemonic sexual policies. This is: two 2012s artistic projects of Effy Beth (*Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* and *Effy Ofrece Sexo Oral*) and a staging written and directed by Diego Casado Rubio, *Millones de segundos*, released in 2017.

KEYWORDS: THEATRE, PERFORMANCE, INTERMEDIALITY, SEXUAL POLICIES, DISSENCE.

1. La ponencia que originó este texto se presentó en el *Workshop internacional Relaciones intermediales e interdisciplinarias en la cultura argentina*, el día 4 de diciembre de 2018, en el *Centre of Latin American Studies, Cambridge University* (organizado por las doctoras Joanna Page (Universidad de Cambridge) y Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires-CONICET)).

Las relaciones intermediales se evidencian de manera constante en las artes escénicas y performáticas latinoamericanas, por ello aquí queremos hacer un aporte a su estudio, desde el sur, pero en base a teorizaciones que ya tienen un amplio recorrido: William John Thomas Mitchell e Irina Rajewsky y las posteriores relecturas de estas perspectivas teóricas en trabajos de Chiel Kattenbelt y Julio Prieto. Reflexionaremos sobre la presencia de la intermedialidad en el teatro y en la performance, a partir de casos de la escena artística argentina reciente, los cuales, a nuestro entender, coinciden en proponer a la intermedialidad como una interrupción creativa disidente de las políticas sexuales hegemónicas. Se trata de dos proyectos artísticos de Effy Beth y una puesta en escena de Diego Casado Rubio.

La noción más básica de intermedialidad refiere al vínculo de un medio con otro(s) medio(s) en un “contexto de experimentación interartística” (Prieto, 2017: 7) para invocar una otredad semiótica (Mitchell 2009). Con desarrollos importantes en lengua alemana y francesa pero cada vez con mayor diseminación al español y al inglés, el campo de investigación de los estudios intermediales es el resultado de la convergencia de múltiples disciplinas; desde la conceptualización bajtiniana sobre dialoguismo, hasta los estudios de intertextualidad desarrollados a partir de Julia Kristeva, el denominado giro icónico y la diseminación del concepto de intermedialidad en las ciencias humanas y sociales.

Prieto (2017) agrupa a las variadas perspectivas existentes para pensar la intermedialidad en diacrónicas² y sincrónicas³. Es dentro de estas últimas que situaremos el presente trabajo, donde resulta valiosa la distinción que propone Irina Rajewsky (2002), la cual ha tenido impacto en múltiples estudios posteriores. La investigadora distingue entre tres tipos de fenómenos, dentro del análisis sincrónico de las prácticas intermediales: el primero es la transposición de un medio a otro [*Medienwechsel*]; el segundo la combinación de éstos [*Medienkombination*], entendiéndose que diferentes medios contribuyen juntos en la creación uno nuevo; y, al tercer tipo, lo describe como una referencialidad intermedial, o sea: el producto de un medio describe, evoca o somete a otro. Si bien esta clasificación no es estanca, creemos que los casos que aquí presentaremos se ajustan más a los últimos dos.

Millones de segundos (2017), una puesta en escena intermedial

El director español Diego Casado Rubio, quien estudia en el Instituto de Cine de Madrid, se radica en Buenos Aires y desarrolla una vasta carrera, no sólo como director teatral sino como realizador de cine, diseñador gráfico para teatro y escritor. Esta entrada al teatro formado como realizador audiovisual y guionista, antes que, como director escénico y dramaturgo, da cuenta también del sesgo intermedial de su mirada en el teatro que propone, donde lo audiovisual de la dramaturgia tiene un sitio protagónico y la potencialidad plástica de la representación teatral se enaltece. Ya en su primera obra de teatro, como autor y director, *Es Inevitable* (Sala *La Carbonera*, Ciudad

2. “Así, desde una perspectiva diacrónica, el análisis de la intermedialidad se enfoca en las transformaciones de una determinada forma en sus distintas manifestaciones mediales a través de la historia –así por ejemplo la narración o un determinado género (...) Es lo que Jens Schröter denomina “intermedialidad transmedial” (2005:585).” (Prieto, 2017:10-11).

3. “Desde una perspectiva sincrónica, el análisis intermedial se enfoca en cambio en las interacciones entre distintos medios en un específico contexto histórico o en un determinado campo cultural, así como tiende a hacer patente la especificidad semiótica de cada medio, que siempre se da en continua relacionalidad con otros medios y prácticas –en otras palabras, la intermedialidad sería la condición básica del medio: aunque podamos describir ciertos medios como mixtos o plurisemióticos (el teatro, el cine o Internet serían los casos más notorios), de hecho no hay medios puros, todo medio participa en mayor o menor medida de otro(s) medio(s)” (Prieto, 2017: 11)

Autónoma de Buenos Aires, 2009), Casado Rubio pone en juego la *intermedialidad* al atravesar el lenguaje teatral con elementos provenientes de otros soportes como la plástica, el cine, y los recursos multimedia. En su segunda obra teatral, *Se alquila con una condición* (2011), el entramado entre el cine y el teatro se intensifica: los espacios contiguos a los representados en el escenario no quedan ya ocultos tras bambalinas, sino que pueden ser visibles gracias a las imágenes cinematográficas proyectadas.

En *Millones de segundos* (2017) los recursos intermediales se expanden hacia lo digital. Es notoria la referencialidad entre medios en la puesta en escena, la cual se concibe a partir de una historia de vida cuya visibilidad estuvo altamente ligada a la difusión que la persona que la protagoniza hizo en su plataforma de *youtube*⁴. Una existencia truncada por un final trágico, que también recibe difamación, transfobia y revictimización en la misma comunidad de usuarios/as, así como en medios masivos de difusión y en la posterior viralización de éstos en formato de recorte de videos, con sus respectivos comentarios.

Para explicarnos mejor, el origen de la dramaturgia es un video de *youtube* donde un perro, entrenado para tal fin, evita las lesiones que se autoinflinge la persona con quien vive, diagnosticada con Asperger y en pleno proceso de transición genérica. Este germen, lejos de invisibilizarse, es aludido por la propuesta escénica, que, si bien trabaja con estos elementos en la escena, construye una ficción que no se atiene únicamente a los hechos sucedidos en ese caso. El texto dramático de *Millones de segundos* describe la imagen inicial que la puesta construye apenas se ingresa a la sala:

Sobre el suelo descubrimos apenas contorneado por la luz un cuerpo de varón a torso descubierto. Es la silueta de Samson durmiendo plácidamente. A sus pies una tablet emite imágenes en bucle de una niña de unos cinco años jugando a la pelota en la playa. Al fondo de la escena vemos un cuerpo completamente desnudo de mujer. Por detrás del cuerpo, unos cubos blancos grandes apilados formando entre sí un cubo más grande. Se apagan las luces. Se escucha a un perro ladrar (Casado Rubio, 2016:3)

Mediante esa *tablet*, que aparece desde el inicio, la propuesta escénica enlaza mundos virtuales, imaginarios y reales con la materialidad de los cuerpos en escena y lo artesanal de la práctica teatral. Al comienzo, es la imagen en bucle de una niña jugando en la playa. Luego, el mismo dispositivo electrónico funciona como cámara en vivo para mostrar como Alan graba sus videos para subir a la plataforma de *youtube*. En la escena 8, la *tablet* también servirá para que, cuando Alan filme a Samson, revele, por un procedimiento intermedial, que el actor (Víctor Labra), a quien vimos en escena desde el inicio como un hombre con el torso desnudo, se debe el perro rottweiler de compañía. Las didascalias explicitan: “Alan empieza a filmar a Samson. El público, ahora, ve en la pantalla de la Tablet a un rottweiler en primer plano respirando tranquilamente con la legua afuera mientras mira a cámara” (Casado Rubio, 2016:17). A su vez, la *tablet* se usa como fuente lumínica para colorear el rostro de Alan y otorgar mayor información al público cuando queda sola reproduciendo un video hacia el lugar de expectación o para poner en escena dentro de la puesta el video que la originó, o sea, el video de este joven golpeándose en una crisis mientras su perro intenta evitarlo.

A pesar de la cercanía visual entre el referente y el vestuario de Alan en escena, la actuación de Raquel Ameri no se basa en el naturalismo sino más bien en la destreza de un cuerpo con un entrenamiento físico extra-cotidiano apoyado en partituras de movimientos y un trabajo vocal sumamente precisos (Ameri se presenta en su página web como discípula de Guillermo Angelelli, conocido maestro argentino formado

4. <https://www.youtube.com/channel/UCUFcfJK8xHsTEDHI-qQnjFQ>

con Iben N. Rasmussen en la línea de entrenamiento propuesta por el *Odin Teatret*). Esa técnica encarnada en el cuerpo de la actriz protagonista de *Millones de segundos* construye un soporte preciso capaz de sostener de manera verosímil la historia de vida que representa a través de una escenografía no realista. En este sentido, la presencia de Samson en escena a través de un actor que no tiene más que algunas alusiones metonímicas a un perro rotwailer también define esta elección de Casado Rubio, quien en la didascalia que describe al personaje detalla: “al actor trabajará desde la metaforización del animal sin hacer referencia directa a la gestualidad de un perro” (2016).

Ahora bien, el proceso intermedial no se agota en el video de *youtube* que motivó la concepción del texto dramático ni en el recurso escénico de la polisémica *tablet*. Algo de la estructura del procedimiento de hablar a cámara que aparece en los *youtubers* se traslada a los monólogos que se enuncian.

Millones de segundos pone en tensión muy fuertemente la cuestión de la mirada. Al ingresar a la sala vemos el cuerpo de Raquel Ameri desnuda, pero a su vez, sobre ese cuerpo se construye a Alan. Con ese inicio, la obra invita a ingresar desde otro lugar; propone que quien mira la escena se formule la pregunta ¿a quién vi al inicio? Esa duda se enfoca sobre el cuerpo de la actriz, se entabla con el soporte de la actuación, con su materialidad y, de ese modo, la puesta logra cuestionar la mirada del público. Es decir, ¿por qué se le asigna a ese cuerpo un género? Así, la puesta de Casado Rubio resulta muy inteligente al proponernos entrar desde ese otro lugar que, a la par, durante toda la representación, será cuestionado.

La polisémica funcionalidad de esa Tablet en escena constituye una interrupción creativa intermedial que se torna signo de los problemas de la mirada que la propia puesta cuestiona; desvíos sobre la percepción de quien mira, pero, fundamentalmente, para tematizar cierto desplazamiento necesario del punto de vista que, como público, tenemos sobre las identidades genéricas fijas e inmutables. Así, en su interrupción, en su propuesta de desvío el trazo escénico de este director cuestiona el binarismo genérico hegemónico y propone miradas más compresivas de la otredad. Como afirma la obra “No se padecen las diferencias, se padece la incomprensión” (Casado Rubio, 2016:37).



Millones de segundos – En imagen: Raquel Ameri – Foto: Juan Borraspardo

Effy Beth, artista intermedial

Pasemos a otro caso que presenta de algún modo el revés del anterior. Se trata de una artista conceptual y performer trans-feminista queer, tal su propia autodefinición lo proclama (Beth, 2012b). Effy Beth construye dos dispositivos singulares durante el año 2012: por un lado, *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* (2012), una videoperformance que exhibe en algunos eventos y regala quienes visitan su página en internet y, por el otro, *Effy ofrece sexo oral* (2012-2013), una performance con varias fases, la cual se inicia desde una convocatoria en las redes hasta llevarla a su cuerpo en escena, en convivio con la corporalidad de quienes eligen acceder al “servicio” artístico.

Comencemos por este último proyecto artístico virtual y performático. *Effy Ofrece Sexo Oral* desarrolla una operación intermedial entre plataformas virtuales de circulación de historias personales (blogs), dispositivos de consumo de audio individual (mp3) y *performance art* -tanto en formato de teatro para una sola persona como en formato masivo mediante la amplificación del sonido-. Éste persigue el objetivo de visibilizar situaciones de violencia dentro de ámbitos cotidianos.

En un momento en el cual el formato de blogs está comenzando a desaparecer, Effy opta por estas plataformas gratuitas como *blogspot* para convocar a sus propuestas. En esta en particular, solicita que le envíen narraciones de historias de violencia vividas dejando su mail de contacto como buzón de correo; su búsqueda consiste en “recopilar la mayor cantidad de historias y anécdotas REALES de maltrato sexual. (Ya sea físico, psicológico, emocional, verbal, etc.)” (Beth, 2012b). La performance tiene distintas fases; según explica la artista: “la voy a desarrollar experimentalmente en distintos ámbitos incluida la Facultad de Sociología de la UBA, y luego lo llevaré al plano público donde poco a poco se desprenderá de mi cuerpo y tomará un formato interactivo-social” (Beth, 2012b). Se proyecta con ese deseo, aunque no todas las fases se concretan.

En el marco de un evento titulado *Temporada Nuclear 2*, en Casa Brandon (CABA), presenta las fases Cero y Uno de este proyecto. La Fase Uno de *Effy Ofrece Sexo Oral* se desarrolla, como performance interactiva, paralelamente al desarrollo del evento, el cual cuenta con la participación de varios artistas. En un lugar apartado, Effy atiende individualmente a quien quiera recibir sexo oral. Antes de entrar, cada participante elige la duración del servicio. Una vez dentro, se debe sentar en una silla, Effy le pone unos auriculares que están conectados a un reproductor, le abre las piernas, se arrodilla ante la persona obligándola a que le sujete el pelo. La performer posiciona el reproductor de mp3 en su boca, presiona *play* y mira al participante a los ojos mientras le masajea las piernas hasta que le notifique del fin del servicio. Los audios ficcionalizan los testimonios de violencia sexual real dentro de ámbitos cotidianos, recibidos en su mail, pero narrados en ese audio en primera persona. La voz de Effy se apropia de la historia y la presenta como suya. Todos los audios comienzan con el texto “Mi nombre es Elizabeth, pero todos me conocen como Effy...” y terminan con la frase “Fin del sexo oral”. La Fase Cero se trata del servicio más largo (cuatro minutos) que se ofrece de manera grupal. Ella lo lee descubriendo su genitalidad, con su nombre escrito en el vientre (con labial rojo), narrando la violencia que experimentara en su propio cuerpo.

En *Effy Ofrece Sexo Oral* se cruzan diversas voces: fuentes testimoniales, discursos sociales, entramados familiares, intertextos teatrales y otros. En la misma convocatoria, Effy lo explicita: “Yo presto mi cuerpo y mi identidad para que esas historias no queden en el silencio. Me enfrento a desconocidos, y no doy espacio a que llegue su opinión/juicio a la persona vulnerada. De este modo es un intercambio. Vos me

das tu historia y yo te doy el medio más seguro que esté a mi alcance para que no lo cargues sola” (Beth, 2012b).

¿Quién habla en estos testimonios artísticos? ¿Cuál es el *yo*? ¿sólo la palabra testimonio? ¿O también los cuerpos, las voces, las formas de contar una historia o de idear una performance?

En esta performance, el testimonio se hace voz en el cuerpo de Effy, en sus gestos de provocación-sumisión-erotización como desafío de la escucha. La voz que testimonia lo hace provocando una tensión en el cuerpo que presta oídos. La palabra citada que da voz evoca tácitamente -en su propia aparición- a integrantes de un colectivo: el de las víctimas de violencia sexual en general y el de las personas trans violentadas por un sistema transfóbico en particular (Brownell y Lozano, 2014:6)

Una constante de las acciones artísticas de Beth es su señalamiento de las violencias cotidianas sobre las personas en las relaciones más íntimas, que Effy esgrime por medio de preguntas y cuestionamientos. En *Effy Ofrece Sexo Oral* se evidencia este carácter desenmascarador por medio de la voz. Ello se emparenta con algo que afirma Matías Máximo, periodista a cargo de la edición de los libros que recopilaban las producciones de Effy, luego de su muerte. “Quien escuche las canciones de esta sirena, tiene invitación a dudar sobre todo aquello que oprime” (Máximo, 19). Se suma, en esta afirmación, la imagen de la sirena, otra figuración muy presente en el arte de Beth, como veremos en el siguiente caso.

En el año 2012, esta performer argentina/israelí publica una videoperformance titulada *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* (2012) -la cual se exhibe en diversos eventos-. Effy edita fragmentos de videos caseros de su infancia en Israel, poco tiempo antes de la guerra del Golfo. Además de este montaje casero, otro procedimiento inviste al archivo familiar con una performance desde el presente: se anexan a las imágenes unos subtítulos. Este texto sobreimpreso aparece siempre en español (aclaramos que el español hablado en el video se entremezcla con términos y vocablos familiares en hebreo). Pero el procedimiento central de los subtítulos no es la traducción del hebreo al español sino la traducción desde el lenguaje del patriarcado hegemónico hacia la lengua de la autopercepción genérica. El subtítulo cambia los pronombres y el género de las palabras al femenino cuando hacen referencia a ella en masculino y la llaman Mati; del mismo modo, trueca las denominaciones de los genitales masculinos nombrados por los genitales femeninos autopercebidos dejando en evidencia la violencia de las imposiciones de un binario genérico inapelable para una sociedad heterosexista. “Effy subtítulo torciendo” sostiene en su tesis Pablo Farneda (2015) con el gesto performático de la tachadura en pos de una “dislocación en la percepción de la imagen, en las representaciones de los cuerpos y de los nombres” (2015:176). En la página del blog en donde el video fue subido, la artista relata:

Video que recopila imágenes clave de mi infancia en Israel entorno a la Guerra del Golfo y mi cuerpo. Mi regalo hacia ustedes por el Día del Niño. Para que en este día reflexionemos sobre la sexualidad infantil, la identidad de género en la infancia, las presiones/mandatos sociales ejercidas desde antes de nacer, el maltrato y el abuso que no siempre tiene que ser carente de afecto, perverso o violento para ser violencia. (Beth, 2012a).



Fotograma de *Pequeña Elizabeth Mati* (*Little Mermaid* doblado al castellano)

Se trata de un caso liminal entre el cine, el teatro documental, la performance, el biodrama, las artes plásticas, el videoarte, etc. ¿Es autobiografía? ¿Autoficción? Más allá de las clasificaciones, sí es visible que presenta un trabajo sobre el archivo familiar para proponer una frotación crítica que visibilice una infancia femenina invisibilizada por la imposición de una masculinidad asignada al nacer.

En ese diálogo con los medios de registro audiovisual hogareños de los años ochenta, *Pequeña Elizabeth Mati* (*Little Mermaid* doblado al castellano) imprime una interrupción creativa intermedial con la discursividad del consumo de VHS, pero lo hace particularmente a través de una película infantil; ya desde el título, se cita la producción de Disney *The Little Mermaid* (1989). Así, se evidencia una constante en la producción artística de Effy: su dialoguismo con la figuración de la sirena. La propia artista lo teoriza:

Las sirenas son criaturas míticas con las cuales fácilmente se podría asociar a las mujeres trans: Mitad mujer, mitad monstruo. Una mujer sin vagina. Femenina, pero para muchos, inexistente. Seductora pero peligrosa, es una bella trampa donde los hombres se advierten entre sí: “no las oigas, no te acerques, no son como las mujeres comunes que son pasivas, dejarás de ser hombre si te acercas a ellas, no te dejes seducir.” (La mitología cuenta que con sus cantos atraían a los barcos a que colapsaran contra las piedras, llevando a los hombres a su muerte) En el cuento de Hans Christian Andersen una sirena ansía tener piernas (vagina) en pos de ser apta para que el humano a quien ama la ame y sea feliz (Beth citada en Máximo, 2016: 68)

La sirena es una figuración que insiste en su producción: el año anterior realiza una performance en la sede de su universidad titulada “Unos cuantos piquetitos a la sirena” donde, además del título, la referencia al personaje mitológico, comercializado por Disney, también se cita en un objeto (una muñeca barbie-sirena) así como en la acción de la performer que canta como una sirena atrayendo a sus marineros. También, en 2013, Beth desarrolla una serie de ilustraciones/historietas, titulada *Disney side story*,

donde el texto y la imagen desplazan del género asignado al nacer a estos personajes. Entre estos personajes, por supuesto, la sirenita también tiene su sitio.

Reflexiones finales

La autoría de las producciones detalladas arriba proviene de dos artistas cuyas biografías comparten rasgos intermediales: si bien se destacan en sus trayectorias por la performance (en el caso de Beth) y la dirección teatral y la dramaturgia (en el caso de Casado Rubio), tanto la artista argentina-israelí como el director español radicado en argentina iniciaron sus estudios en escuelas de cine (Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine, de Argentina, en el caso de la primera y el Instituto de Cine de Madrid, en el caso del segundo).

En *Millones de segundos* Casado Rubio evoca la narración autobiográfica a cámara, muy presente en las plataformas digitales como *youtube*, para dar cuenta ficcionalmente de una existencia real cuya vida y muerte estuvieron atravesadas por esos mismos dispositivos virtuales. Así, la forma construye un artificio poético potente y único sobre el escenario.

En *Pequeña Elizabeth Mati* (*Little Mermaid doblado al castellano*) la artista no cambia de medio, pero sí de registro: el video hogareño deviene archivo personal para ser exhibido. De ese modo, la autonarración familiar hegemónica, esa constelación heterocentrada, es invertida y cuestionada, en la relectura de la artista. La inserción del recurso del subtítulo, a su vez, vincula al medio con el problema de la traducción literaria, volviendo carne eso de que toda traducción es una traición. Aquí, se traiciona la violencia familiar escondida debajo de los mantos de afecto que imponen un nombre y un género diferente al autopercebido.

Por otra parte, en *Effy ofrece sexo oral* los medios se combinan, el intercambio virtual de la artista con otros se transforma en una performance que ubica, a quienes participan de ésta, en la posición física de intimidad de alguien disponible para recibir sexo oral, y lo que recibe es la literalidad de ese binomio: “sexo oral”: relatos de violencia sexual dichos a su oído, ficcionalizados por la voz de Effy, quien impide una respuesta que prosiga el círculo de la violencia. Lo no dicho se torna voz, y es Effy quien brinda esa sonoridad y sororidad.

Volviendo a la reflexión de Prieto (2017), reconocemos en estas obras eso que el investigador denomina *extrañamiento intermedial*, el cual produce una apertura de la visión en el intervalo entre los medios, “rasgo crucial de las prácticas intermediales creativas –y, añadiríamos, un aspecto clave de las prácticas literarias y artísticas más innovadoras del siglo XX” (13). Las prácticas intermediales tienen la potencialidad de inscribir turbulencias contrahegemónicas⁵ a la dominancia de la plena visibilidad en el mundo, entendemos que los casos que aquí abordados se erigen como modos

5. “las prácticas intermediales tienen la potencialidad de inscribir turbulencias e intervalos contrahegemónicos en la lógica de la plena visibilidad. En sus modalidades más creativas, el pasaje entre los medios y prácticas establecidas tiende a activar una lógica de “deshilachamiento” de los medios, para ponerlo en términos de Adorno (1978: 640): un “más allá” de los medios hacia el que se proyecta la dimensión creadora de la visión poética y de la imaginación política (visión en el sentido que tiene la “iluminación” en Rimbaud o en Benjamin). Ante la intermedialidad como ante cualquier objeto de estudio, diríamos para concluir, la tarea de la crítica es distinguir las prácticas que prolongan inercias sistémicas o reproducen hábitos sociales e institucionales de aquellas que los perturban y cuestionan –las prácticas transformadoras que disienten o implican algún modo de interrupción creativa” (Prieto, 2017:15)

teatrales y performáticos de poetizar una visualidad ajena al imperativo de las políticas sexogenéricas en el mundo heterocapitalista.

Estos casos, a su vez, ponen a la corporalidad en el centro y a los modos en los cuales su aparición en pantalla puede ser una manera de cuestionar aquello que no vemos, aquello que creemos ver al mirar. Interrumpir intermedial y creativamente el binarismo de género de modo poético puede posibilitar nuevas miradas desde el arte, donde los bordes del género, del arte y los medios se vuelvan, al fin, una mera ilusión.

Bibliografía

- » Alberdi Soto, B. (2016). “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”, *Literatura y lingüística*, 33, pp. 17-38. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci_arttext
- » Beth, E. (2012a). *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)*, [en línea], Consultado 11-09-2016, disponible en: <http://tengoeffymia.blogspot.com.ar/2012/08/pequena-elizabeth-mati.html>
- » Beth, E. (2012b). *Effy ofrece*, [en línea], Consultado 11-09-2019, disponible en: <http://effyofrece.blogspot.com/p/convocatoria.html>
- » Brownell, P. y Lozano, E. (2014). “Dar voz/ser voz: autobiografías trans en el teatro argentino contemporáneo” en *Actas del III Coloquio internacional “Escrituras del Yo”* Rosario, Universidad Nacional de Rosario, [en línea] en <http://www.celarg.org/trabajos/brownellylozano_edy2014.pdf>, 1-12
- » Casado Rubio, D. (2016). *Millones de segundos*. Mimeo cedido por el autor.
- » Farneda, P. (2015). “Prácticas de sí: subjetividades contemporáneas en las expresiones artísticas trans actuales en Buenos Aires”. Tesis de doctorado no publicada, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) [en línea], consultado 11-09-2019, disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2800>
- » Fusillo, M. (2016). “Estética del pastiche e intermedialita: <<Povera piccina>>”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12, [en línea], Consultado 11-09-2016, disponible en: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/2521/2128>
- » Kattenbelt, C. (2008). “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Revista de Estudios Culturales* de la Universitat Jaume I. 6 (1), 19-29.
- » Lozano, E. (2013). “La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio”. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* Nº 50. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo; pp. 47-61
- » Máximo, M. (comp.) (2016). *Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. La Plata: Edulp.
- » Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal.
- » Prieto, J. (2017). “El concepto de intermedialidad una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, Vol. 5, Nº. 1, pp. 7-18.
- » Rajewski, I. (2002). *Intermedialität*. Tubinga, A. Francke.
- » Rajewsky, I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités*, 1(6).