

## Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll.

Lic. Prof. Agustina Trupia

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)  
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
[agustinatrupia@gmail.com](mailto:agustinatrupia@gmail.com)



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2022-05-17

ACEPTADO: 2022-12-21

### RESUMEN

El artículo aborda la masculinidad que es encarnada en identidades que no son varones cisgénero. Se toman tres videoperformances de la artista argentina Cristina Coll en las que se introducen figuraciones de masculinidades disidentes: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) y *Yo, Velázquez* (2014). Estas videoperformances presentan un modo disidente de comprender la masculinidad por retomar elementos asociados a esta, pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades, y otros modos de habitar y de pensarse. Se exploran sus vinculaciones con prácticas *drag king* y obras teatrales en las que se trabajó con el travestismo escénico ligado a masculinidades.

### PALABRAS CLAVE

masculinidad – *drag king* – videoperformance – género – travestismo escénico.

### RESUMO

O artigo aborda a masculinidade que se materializa em identidades que não se percebem como homens cisgêneros. São realizadas três vídeo-performances da artista argentina Cristina Coll nas quais são apresentadas as masculinidades disidentes: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) e *Yo, Velázquez* (2014). Essas vídeo-performances introduzem uma maneira disidente de entender a masculinidade, pegando elementos associados a ela, mas intimamente ligados a outras sensibilidades, e outras formas de viver e pensar. São explorados seus vínculos com as práticas *drag king* e as obras teatrais em que trabalhou com o travestismo cênico vinculado às masculinidades.

### PALAVRAS-CHAVE

masculinidade – *drag king* – vídeo-performance – gênero sexual – travestismo cênico.

### ABSTRACT

The article addresses masculinity when is embodied in identities that do not perceive themselves as cisgender males. Three video-performances of the Argentine artist Cristina Coll, in which dissident masculinities are introduced, are taken: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) and *Yo, Velázquez* (2014). These video-performances introduce a dissident way of understanding masculinity by taking up elements associated with it, but closely intertwined with other sensibilities, and other ways of living and thinking. Its associations with drag king practices and plays that worked with scenic cross-dressing linked to masculinities are explored.

### KEYWORDS

masculinity – *drag king* – video-performance – gender – cross-dressing.

Con la intención de estudiar las masculinidades disidentes, en este trabajo, tomaré tres videoperformances realizadas por Cristina Coll, artista visual argentina quien también se dedica a la performance y ha explorado, en reiteradas ocasiones, el travestismo como procedimiento para la puesta en escena. La artista trabajó con diferentes disciplinas, más allá de la performance, como la pintura y el dibujo. Asimismo, estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes ubicada en la ciudad de Buenos Aires, escribió guiones de teatro y estudió actuación. En este artículo, busco también explorar la productividad que tuvieron sus videoperformances en la escena teatral porteña. Para esto, mencionaré obras de teatro que pueden ser pensadas en tanto continuidades de su trabajo en torno a las masculinidades disidentes. A su vez, observaré las relaciones que pueden establecerse con la escena *drag king* local en la que se explora, de un modo similar al que hace Coll, la masculinidad en diversas performances.

A modo de punto de partida, sugiero que las videoperformances de Coll introducen un modo disidente de comprender a la masculinidad, en tanto categoría universal y hegemónica, por retomar elementos asociados a esta, pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades, y otros modos de habitar y de pensarse que generan una irrupción identitaria. Asimismo, reconocer estas otras subjetividades como masculinas permitiría abrir una historización diferente al momento de pensar las masculinidades.

En este sentido, la masculinidad, en tanto atributo universal, se forjó desde los relatos y prácticas heterocisnormativos como atributo exclusivo de los cuerpos de varones cisgénero heterosexuales. Cada sociedad vincula características determinadas a su noción predominante de masculinidad y espera que se repliquen y sean apropiadas por cada sujeto identificado como varón al nacer. En contraposición con la masculinidad, David Gilmore sostiene que “la verdadera feminidad raramente se involucra en pruebas o demostraciones, ni en confrontaciones con enemigos peligrosos: competencias ‘a muerte’ que se desarrollan en el escenario público” (1994: 23). Esta aseveración puede ser, por lo menos, repensada en relación con aquellas identidades que no encarnan los ideales binarios de expresión de un género como las mujeres trans y travestis a las cuales muchas veces se les exige realizar pruebas para confirmar su feminidad. Asimismo, podría pensarse en las chongas lesbianas y las situaciones de violencia a las que son sometidas por la sociedad que no tolera que la masculinidad sea llevada adelante por cuerpos que no son los de los varones cisgénero heterosexuales. Tal vez no son ritos de pasaje culturales abiertamente aceptados, como los que aborda Gilmore en su trabajo, pero no dejan de ser instancias recurrentes y, en cierta medida, naturalizadas por la sociedad. Pienso como ejemplo de esto en las violaciones en grupo que ocurren frecuentemente con la finalidad de “hacer mujer” a aquellas identidades que se ubican por fuera de los roles de género establecidos. Estas son leídas como violaciones correctivas, las cuales en muchos casos poseen el agravante de que la persona que se defiende de la agresión es condenada injustamente. Estos casos dan cuenta de las violencias a las que son sometidas en la sociedad las identidades que se corren de las normas heterocispatriarcales y llevan adelante expresiones de género que no se adaptan a las lógicas cissexistas y binarias.

En relación con esto, el objetivo de este trabajo es problematizar la masculinidad, en tanto atributo universal, al ponerla en tensión con las masculinidades en su diferencia e historicidad. Busco pensar las masculinidades disidentes en tanto subjetividades contemporáneas, como resultado de la multiplicación de orientaciones subjetivas en la sociedad capitalista. Se adiciona una dificultad dada por el hecho de que estaré trabajando con prácticas artísticas que instauran una distancia ontológica, pero que, de todas maneras, disputan la subjetividad masculina hegemónica. Para esto, me propongo indagar acerca de la subjetividad masculina cuando es encarnada en identidades que no se autoperciben como varones cisgénero. Esto lo haré en el campo artístico y, en particular, en el de la videoperformance. Dicho campo, como mencionaré a lo largo del trabajo, tiene resonancias palpables en el campo social y las identidades de quienes vemos esas construcciones poéticas

## QUÉ MASCULINIDADES PUEDEN OTROS CUERPOS.

Para comenzar, me interesa retomar el trabajo de John D'Emilio (2005) por la labor de historización que realiza en torno a la identidad homosexual. En su trabajo, desafía el mito del homosexual eterno. Postula que, si bien este tuvo una función política útil durante la década del 70, en los primeros años de liberación gay, los varones gay y las lesbianas “son un producto de la historia y han llegado a existir en un periodo histórico específico” (60). El autor asocia al surgimiento de las relaciones capitalistas y su sistema de trabajo libre, a fines del siglo XX, la posibilidad que tuvieron las personas de organizarse políticamente en torno a esas identidades sexogénero disidentes. Este artículo invita a pensar las identidades de manera histórica y situada, y a prestar particular atención a las situaciones económicas que posibilitan su surgimiento. En el caso de las masculinidades, el tema principal de este trabajo, es imprescindible situar en un contexto determinado el surgimiento de identidades que puedan ser comprendidas como masculinidades disidentes.

En una línea similar, Joan Scott (2011) explica que el modo en que la categoría de género puede seguir siendo útil para el análisis es si se historizan los modos en que el sexo y la diferencia sexual fueron comprendidos. Al pensar en el sujeto “mujeres”, la autora plantea que “la identidad colectiva significa diferentes cosas en diferentes épocas” (99). Sugiere que no hay una esencia de, por ejemplo, mujer que pueda ser un sujeto estable en la historia y que, tal como establece al retomar a Denise Riley, el cuerpo es un resultado o un efecto. Esto permite abordar las corporalidades e identidades con las que trabaja Coll entendiéndolas como producto de su época, es decir, como procesos de subjetivación contemporáneos a partir de la multiplicidad de modos de transitar la masculinidad que surgieron en el siglo XXI. En sus videoperformances, estas cuestiones quedan expuestas en los modos en que se tematiza la construcción de la diferencia sexual.

El corpus que abordaré está compuesto por tres videoperformances de breve duración realizadas por Coll: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) y *Yo, Velázquez* (2014). En ellas, la artista introduce figuraciones de masculinidades que podrían ser pensadas como disidentes, en tanto son realizadas por una identidad que no es la del varón cisgénero, que es aquella a la que histórica y hegemonicamente se le ha atribuido ese rol. ¿Cuál es esta masculinidad que se ve tensionada por los trabajos de Coll? ¿De qué manera disputan estas producciones la masculinidad hegemónica?

Si, como entiende Paul B. Preciado (2017), “el género es una ficción somatopolítica producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas” (98), las videoperformances de Coll —muy cercanas a las prácticas *drag king*— pueden ser comprendidas como “operaciones de desnaturalización y desidentificación” (100). Conformen un modo de desmontar las programaciones de género, dado que Coll presenta una masculinidad que no le correspondería según lo impuesto por el sistema sexogénero binario.

Retomando a Gilmore (1994), él plantea que todas las sociedades distinguen entre identidades femeninas y masculinas, y pocas reconocen una tercera opción. Se detiene

en los ritos de pasaje que deben realizar, en diferentes culturas, quienes son socializados como varones para alcanzar la masculinidad dado que “la verdadera virilidad es diferente de la simple masculinidad anatómica, (...) es un estado precario o artificial que los muchachos deben conquistar con mucha dificultad” (22). Cuando el autor plantea esto y se detiene a abordar los ritos de pasaje dolorosos por los cuales los varones atraviesan en distintas culturas, aborda la diferencia sexual en tanto que la feminidad, según él, es pocas veces puesta a prueba y es concebida como un aporte de la biología que la cultura refina. Me interesa retomar estas ideas, primero, como puntapié para reflexionar cuál es en nuestra sociedad aquella masculinidad hegemónica frente a la cual surgen otras identidades que disputan dicho lugar. Segundo, porque es oportuno pensar la reflexión que realiza Gilmore en torno a la masculinidad en relación con aquello que plantea Jack Halberstam cuando aborda las prácticas *drag king*. Antes de avanzar con estas cuestiones, la idea planteada en torno a la feminidad por el autor puede ser problematizada dado que la feminidad ha estado también vinculada históricamente con determinados ritos de pasaje que pueden ser considerados igual o aún más traumáticos que los que se relacionan con la masculinidad. Esos ritos funcionan como dispositivos de normalización activos en la sociedad. Teniendo presente esto, observaré de qué maneras las videoperformances de Coll irrumpen como intentos de desprogramación.

Al estudiar las prácticas *drag king*, Halberstam encuentra dificultades al momento de definir qué es la masculinidad. Lo que sostiene es que la masculinidad “no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos” (Halberstam, 2008: 23). El autor postula la virilidad o lo macho (“*maleness*” es el término que utiliza en inglés) como aquello referido a los varones cis, para diferenciarlo de la masculinidad la cual puede corresponderles a otras identidades. Me pregunto de qué depende que se constituya lo macho, aquello que el autor determina como propio de la identidad de los varones cisgénero. ¿Acaso todos los varones cis poseen esta cualidad? ¿La diferencia entre lo macho y la masculinidad recae, en definitiva, en una cuestión de los privilegios que se tienen según qué identidad la lleve adelante? En su texto, Gilmore (1994) plantea que son los ritos de pasaje culturales los que intentan con sangre y a la fuerza inaugurar esa virilidad, pero que, en principio, podría corresponderle a cualquier identidad que fuera sometida a esas pruebas de pasaje.

Halberstam (2008) utiliza el término “masculinidad femenina” cuando trabaja con las prácticas *drag king*, el cual fue fructífero para analizar la escena *drag* estadounidense de la década del 90. Sin embargo, para el análisis que realizo, elijo trabajar con el término “masculinidades disidentes”, dado que, en la escena *drag king* local, no son solo mujeres cis las que realizan esas performances, sino que pueden ser varones trans, personas de género fluido, no binaries, entre otras identidades, que no se identifican como feminidades. Asimismo, considero que la noción de disidencias posee cierta fuerza enunciativa que disputa en su construcción y hacer a la masculinidad hegemónica que se postula en tanto natural, universal y eterna. En relación con esto, pienso el término a partir de lo que Ezequiel Lozano (2015) sugiere cuando plantea que “*disidencia* es un término que plantea una posición relativa a un contexto determinado y, por lo tanto, su sentido se establece en virtud de su posición de combate hacia la heteronorma” (14).

En relación con las prácticas *drag king*, Halberstam sugiere que revelan la construcción artificial de la masculinidad la cual parece ser el grado cero de la representación, aquello que naturalmente es y que, por lo tanto, no puede ser imitado. Incluso plantea que una de las grandes conquistas de las prácticas *drag king* es evidenciar que la masculinidad también es visible y teatral. Es provechoso pensar esto a la luz del estudio de Gilmore, quien sugiere una cuestión distinta cuando propone que es la masculinidad la que, al menos en su constitución, debe atravesar por ritos de pasaje y conformación que las feminidades no enfrentan. Podría sugerir, como una síntesis de ambas postulaciones, que una vez realizado este rito de pasaje, que implica sufrimiento para alcanzar aquella virilidad con la que no se nace (a diferencia de la feminidad, que pareciera ser una cuestión propia de los cuerpos que no atraviesan esos ritos), el varón cisgénero pasa a ser parte de aquella performatividad de género que parece en sí misma invisible y más difícil de imitar al contrario que las performances de las feminidades, las cuales son más fácilmente imitadas y parodiadas. En el caso de las videoperformances de Coll, se introducen identidades masculinas que ponen en tensión la idea de que hay una masculinidad hegemónica y que solo puede ser encarnada por varones cis. Asimismo, sus videoperformances elaboran, en el mismo sentido que plantea Halberstam, la capacidad que tienen las prácticas transformistas de revelar las masculinidades como plausibles de ser también imitadas. De esta manera, se pone en cuestionamiento la idea de que son de carácter natural y se las muestra a la manera de construcciones performativas de género.

Para comenzar con el análisis del corpus, *En el baño* (2002) es una videoperformance de tres minutos y medio de duración en la cual se la ve a Coll ingresar al baño, mirarse frente al espejo, afeitarse el rostro, rasurarse las piernas, peinarse, ponerse un traje y salir del departamento hacia la calle. Es decir, realiza una rutina cotidiana asociada a la de un varón cis de clase media. El video está filmado con una sola cámara, de manera prácticamente casera lo cual se evidencia en la calidad de la imagen. Hay variación de planos con algunas pequeñas elipsis temporales. No hay diálogos ni música; solo se escuchan los ruidos diegéticos producidos por el movimiento de objetos. Lo que produce una resonancia particular es el hecho de ver una corporalidad de alguien que no reconocemos como un varón cis, porque identificamos que es Coll, realizando esta serie de acciones, las cuales son llevadas adelante con seriedad y en tanto gestos cotidianos.

Al comienzo de la performance, el primer plano que se muestra es el de la tecla de luz que es encendida por Coll y, a continuación, vemos que cierra la puerta. Con este gesto inaugural de la videoperformance, los espectadores quedamos encerrados con Coll en el diminuto espacio del baño. Se instaura un espacio ligado a lo privado en el cual se desarrolla la totalidad de la acción. Este espacio propio del orden de la intimidad se ve contrastado con el último plano en el cual vemos su salida a la ciudad porteña, a la vía pública. La preparación que realiza en el baño podría ser equiparable con la preparación de quien está por actuar en su camarín. Sin embargo, también podemos asociarla a nuestra propia acción performativa realizada de manera diaria al interior del hogar antes de salir a la vía pública. La acción de la vida cotidiana que es repetida por Coll y extrañada, a partir de que la vemos realizar ciertos rituales de preparación y utili-

zar vestimenta que está designada para las masculinidades en nuestra sociedad, nos pone de frente con nuestra propia performatividad de género.

En relación con las acciones que funcionan de manera dialéctica con su propia identidad, destaco el gesto de afeitarse el rostro que es asociado culturalmente con los varones cisgénero. A esta primera instancia de extrañeza, se le suma el hecho de que vemos con claridad, en un plano detalle, que quita el filo de la afeitadora. Este es el primer gesto por medio del cual vuelve explícito el hecho de que está realizando una acción inesperada. Utiliza una rasuradora, pero que fue despojada de su principal elemento: el filo que le permite cortar. Asimismo, al momento de afeitarse, incluye la zona de sus piernas en un gesto que tensiona la performance de masculinidad que se está realizando. Hay cierta ironía en el acto de depilarse las piernas como un modo rebelde de instituir una subjetividad masculina que puede desear verse sin vellos (acto que, dicho de paso, es habitual en muchos varones cisgénero). Sumado a esto, al momento de quitarse la camiseta para ponerse la camisa, deja ver sus tetas. El acto filmado de afeitarse las piernas y los senos mostrados a cámara se sitúan en tanto elementos contrarios a los que históricamente se comprenden como comportamientos y corporalidades constitutivas de la masculinidad dominante. A la puesta en escena de una masculinidad se la nombra disidente desde el momento en que se apropia de elementos culturalmente asociados con la masculinidad, pero los imbrica con gestos sin sentido como el rasurarse el rostro sin tener el filo. A partir de esta videoperformance, surge la reflexión en torno a qué cuestiones que se nos han indicado pertenecientes propias a un género (pensándolo desde el binarismo imperante) repetimos incluso en nuestra intimidad y sin que haya personas que sean testigos.

La performance se intensifica hacia el final una vez que, con el traje, la camisa y la corbata puestos, sale a la calle y deja a los espectadores con la sensación de que podría circular por el centro porteño sin problemas, dado que la expresión de género masculina, al menos durante el tiempo en que camina, parece ser aceptable para la sociedad cisexistente. Queda una pregunta abierta: ¿es esta intervención en la vía pública la máxima expresión de su masculinidad disidente o, al diluirse la diferencia sexual, se rompería la potencialidad disruptiva de la disidencia?

Judith Butler (1998) plantea que “las posibilidades históricas materializadas en diversos estilos corporales no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos” (301). En esta videoperformance, Coll justamente evidencia esta ficción cultural al ensayar una materialización corporal diversa a la que le correspondería, en términos sociales, por el género que le fue asignado al nacer. Y, por más de que pareciera ser que, al final de *En el baño*, en la vía pública puede alcanzar una estilización de su performance de masculinidad, lleva consigo una amenaza latente en caso de ser descubierta. Butler (1998), en relación con esto, dice que “los que no hacen bien su distinción de género son castigados regularmente” (301). Es decir que, en tanto masculinidad disidente, el riesgo a sufrir la violencia del sistema heterocisnormativo es intrínseca a su existencia y con ello, la potencialidad disruptiva está permanentemente presente.

Una cuestión que se desprende del visionado y análisis de la videoperformance *En el baño* es que la cámara fraciona constantemente el cuerpo de Coll. En este sentido, al rostro lo vemos por partes y, en la mayoría de los planos, por medio del reflejo en el espejo. Es una cámara que se presenta como intimista y escurridiza. Los movimientos de la cámara en mano se encuentran presentes en todos los planos. Hay una segmentación corporal que se traduce en una intimidad que tenemos, el tiempo que dura el video, con Coll y la constitución de su ritual doméstico. Es pertinente destacar que en ningún momento de la performance ni tampoco desde la instancia enunciativa del título hay una mención a la preparación que está realizando como ajena a su identidad o disruptiva. Es decir, la vemos asearse el rostro, afeitarse, vestirse y salir a la calle con absoluta cotidianidad. Si nos corremos por un momento del prisma heterocisnormativo (el cual nos lleva a pensar que una persona que no es un varón cisgénero no debería usar un traje, por ejemplo), la extrañeza se introduce únicamente por medio del gesto antes mencionado ligado a la utilización sin filo de la afeitadora lo cual tiñe con un tono absurdo esa acción.



Fotograma de *En el baño* (Cristina Coll, 2002)

Por su parte, la videoperformance *Errores* (2011) comienza con planos tomados de la película estadounidense *Désirée* de Henry Koster de 1954 la cual cuenta la historia de Désirée Clary y Napoleón Bonaparte en los años que siguieron a la Revolución Francesa. En la videoperformance de Coll, se toman los planos que pertenecen a la secuencia en la que Désirée, una vez que Napoleón se separa de ella para casarse con Josefina de Beauharnais, se encuentra escribiendo una carta en alusión a la fama de Napoleón que excede para entonces la ciudad de París. Se escucha la voz *off* de la actriz Jean Simmons quien dice, mientras escribe la carta, “supongo que ahora el mundo entero sabe quién es Napoleón Bonaparte”. Seguido de ese plano, se interviene la película original y aparece un plano medio de Napoleón representado por Coll. Se lo ve posando de costado con la cara de frente a la cámara con la vestimenta propia de un general de ese momento. A partir de esta instancia, se realiza un gesto de descolocación, dado que el Napoleón al que hace referencia Désirée, al interior de la diégesis de la película, corresponde al personaje histórico de Napoleón o, como instancia extradiegética, podría responder al actor que encarna el persona-

je: Marlon Brando. Sin embargo, nos encontramos en tanto espectadores con la representación realizada por Coll que configura una primera irrupción.

La videoperformance continúa con una serie de planos detalle que responden a la película en los que se ilustra aquello que dice la voz que narra: efectivamente el rostro de Napoleón, luego de su conquista de Italia, está en todas partes. Después de unos planos generales de Roma, la pantalla aparece en negro y se escucha una voz que dice “Cristina, ¿estás lista?”. Esta pregunta complejiza el estatuto de personaje que se conformó unos planos atrás, dado que aparece su nombre real en tensión con la representación que va a realizar y, asimismo, funciona como una afirmación: no nos quedan dudas de que quien realizará el personaje de Napoleón es Cristina, es decir, se enuncia abiertamente que no es un varón cisgénero.

En los restantes tres minutos del video, se ve a Coll acostada junto con otra persona en una cama y se muestra su despertar. Hay una utilización lúdica del montaje y de la organización temporal que no es lineal,

sino que se alternan los planos de Napoleón vistiéndose con los de él sentado en una silla ya vestido desde donde parece mirarse a sí mismo y a cámara. Se presenta así una complejidad del lugar de quienes miran. Napoleón, recién levantado, lee una carta con una noticia importante, la cual es reforzada por el uso de la sobreimpresión en los planos de imágenes de fuego y de un barco. Aquí, como en *El baño*, vemos a Coll mientras se viste, se pone las ropas de Napoleón, y no habla en todo el video. La escena en que se viste es acompañada por un subtítulo que dice “vísteme despacio, que tengo prisa”, frase que le fue adjudicada a Napoleón. Paradójicamente, mientras es vestido, se utiliza un efecto por medio del cual se acelera el ritmo de la imagen mientras se escucha, en tanto música extradiegética, “La Marsellesa”. Se observa

con claridad, a raíz de estos procedimientos audiovisuales, aquello que plantea Ana Sedeño Valdellós cuando reflexiona en torno a aquello que puede ser nombrado “videoperformance”: “el vídeo se utiliza no como mero registro, sino explotando sus particulares propiedades expresivas como parte de la acción” (2013: 134).

De esta manera, aparece nuevamente la constitución de un personaje masculino construido desde un pacto con los espectadores: dentro de la diégesis, Coll es Napoleón, no hay alusión alguna al hecho de que el personaje que lo realiza no es un varón cis ni tampoco se juega con la diferencia sexual. De todos modos, al escucharse la pregunta sobre si Cristina está lista para comenzar, se sitúa una instancia narradora que hace evidente esto. El emparejamiento que se hace de la figura de Coll con la de Marlon Brando, quien realiza el personaje en la película, genera en tanto producto del montaje conceptual el contraste entre una masculinidad hegemónica, como la encarnada por el actor de Hollywood, y la disidente que viene a representar Coll.



Fotograma con montaje acelerado de *Errores* (Cristina Coll, 2011)

En la tercera videoperformance que abordaré, *Yo, Velázquez* (2014), que dura tres minutos, Coll aparece hablando sentada en una silla con una camisa de mangas abultadas y un pantalón oscuro. Durante toda la videoperformance, se escucha la voz en *off* de Coll que habla en primera persona del singular masculino como si fuera el propio Velázquez. Esta voz acompaña la sucesión de planos de un cuerpo que vemos de manera fragmentada. Desde el título, se instaura la identidad del personaje: la voz que enuncia pertenece al personaje Diego Velázquez, pintor español del siglo XVII. A lo largo del video, se sucede una serie de planos detalle de diversas partes del cuerpo: manos, nariz, pelo, ojos son los fragmentos corporales que se ven mientras Velázquez habla. La performance finaliza con un plano de la sombra del cuerpo sentado en una silla. Esa es la única vez que vemos su figura entera. Esto replica el juego de multiplicaciones de la presencia que ofrecía el mismo Velázquez en sus pinturas propias del Barroco. Es decir, nunca vemos el cuerpo de Coll de manera completa ni tampoco vemos su rostro con claridad; solo tenemos acceso a él por medio de la fragmentación. Lo único a lo que podemos acceder como espectadores es a la sombra de esa corporalidad que parece ser la del personaje que habla durante la performance. Únicamente lo vemos de manera torcida, de manera escurridiza, por medio del reflejo producido en la pared. Junto con Elina Matoso, se puede concluir que el lenguaje cinematográfico (en este caso, constituido por la fragmentación que posibilita la sucesión de planos detalle) resalta la ficcionalidad del cuerpo en su constitución misma (2007: 19). Es en definitiva este carácter ficcional el cual le permite a Coll explorar la masculinidad desde su propia corporalidad. Junto con esto, la utilización del procedimiento del travestismo escénico, en esta videoperformance, cobra un valor particular por la vinculación que plantea la figura de Velázquez con el Barroco. En lo que hace a ese momento, en la escena teatral barroca, el travestismo escénico era habitualmente incorporado en las obras teatrales las cuales ponían en tensión la posibilidad de aprehender el mundo a partir de los sentidos y trabajaban en torno a lo cambiante y multiforme en el escenario.

En la videoperformance, Velázquez narra en tiempo pasado su recorrido por el palacio, como en un relato propio de la vejez en el que recuerda otras épocas en las que el rey Felipe IV lo autorizó a viajar a Italia. Rememora sus recorridos por el Vaticano rodeado de pinturas y pintores, y luego menciona la enfermedad debido a la cual debió estar en la

Villa Médici. Menciona dos obras que pintó a partir de la observación de dos varones que se encontraban en los jardines. Probablemente haga referencia a sus cuadros *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* y *Vista del jardín de la Villa Médici en Roma (La entrada de la gruta)* pintados durante aquel viaje. Aparece la mención de una constelación de masculinidades hegemónicas que entran en tensión con la propia constitución que realiza Coll en esta videoperformance: la figura del rey, el Papa como cabeza del Vaticano, los duques y el propio Velázquez son aludidos por la voz en *off*. De cierta manera, la masculinidad disidente se conforma en contraposición con la de estos varones

que representan las distintas esferas del poder en las que, salvo excepciones puntuales, históricamente no hubo lugar para otras identidades.

En *Yo, Velázquez*, se presenta la construcción de un personaje masculino anunciado desde el título del video. Este es representado desde la postura estática, y con un hablar pausado y solemne. El pacto de ficcionalidad se mantiene a lo largo de todo el video: es ese varón cis quien nos habla y rememora sus experiencias pasadas. La potencia de la videoperformance radica también en que se despliega una historia extensa desde la composición acotada y a partir de contar con pocos elementos. La acción física transcurre en un solo espacio, con un personaje sentado al que no se ven por completo los gestos y que se encuentra de manera casi estática. Esto es acompañado por la sucesión de planos de corta duración que recorren el cuerpo de una manera aséptica.

En relación con el modo en que se trabaja la representación del cuerpo en las tres videoperformances de Coll, resuenan las palabras de Halberstam cuando piensa de qué manera concebir los “cuerpos trans\*”. En todas estas videoperformances, el cuerpo es mostrado principalmente de manera fragmentada. Son cuerpos que se reconstruyen a partir de los diversos planos que muestran con cercanía las partes para que desde ellas podamos reconstruir algún tipo de unidad. Y, a su vez, esta identidad completa que podrá ser reconstruida difiere de la identidad de género de la artista. Cuando Halberstam (2019) reflexiona en torno a los cuerpos trans\*, menciona que son “cuerpos que suenan diferentes a como se ven; cuerpos que representan relaciones palimpsésticas con la identidad” (435). Esto se relaciona con el cuerpo de Coll dado que, en la conformación identitaria que realiza en sus performances, trabaja a partir del procedimiento del travestismo escénico, el cual podría pensarse cercano, en lo que hace a la esfera ontológica del arte, a la constitución de una identidad otra cercana a las operaciones que describe Halberstam. Los procedimientos de fragmentación y contradicción que se instauran desde el dispositivo audiovisual están en vinculación directa con la identidad que se conforma desde la esfera artística y repercute en quienes observamos esos materiales. Se construyen masculinidades que disciernen del modo normativo y que reconfiguran las cartografías sexogéneras.



Fotograma de *Yo, Velázquez* (Cristina Coll, 2014)

En este sentido, es necesario atender al estatuto ontológico al que pertenecen las prácticas aquí abordadas. Tanto en *Yo, Velázquez* como en *Errores*, hay una construcción de personajes por parte de Coll. En el caso de *En el baño*, se podría pensar que las actividades que realiza responden a una exploración en torno a las propias posibilidades del cuerpo de Coll en el ámbito de la performance y el género. En relación con esto, Preciado (2017) propone que el arte tiene el poder no solo de representar o describir, sino de crear y puede funcionar como un contralaboratorio virtual de producción de realidad (35). Considero que, más allá del estatuto desde el cual se enuncian las subjetividades masculinas en los videos de Coll, hay una intromisión de una disidencia masculina que irrumpe efectivamente en los modos en que nos pensamos a nosotros mismos dado que el universo de representación que abre en sus performances cuestiona el de quienes las vemos. Las videoperformances de Coll, que introducen masculinidades disidentes, tienen efectos concretos en quienes las vemos con la particularidad de que evidencian un mayor grado de reflexividad. La introducción de una performatividad explícita de las masculinidades en los trabajos de Coll es compleja dado que no clausura la identidad en una opción estática: se hace llamar “Cristina” en *Errores*, pero luego encarna a Napoleón. De este modo, la identidad y expresión de género se muestran abiertas y mutables.

Ligada a esta cuestión, es importante remarcar que, Judith Butler (2018) no piensa la performatividad de género en tanto un acto singular, sino como la reiteración de un conjunto de normas que, al adquirir la condición de acto en el presente, disimula las convenciones de las que es una repetición (34). Vale atender a la crítica derridiana de los actos de habla de Austin que ella retoma para demostrar que las oraciones realizativas no dependen del poder de un sujeto o de su voluntad, sino que es siempre derivativo: su formulación repite una enunciación iterativa. Con lo cual, las acciones realizadas por Coll en sus videoperformances pueden ser pensadas como una acumulación de citas a movimientos propios de la masculinidad hegemónica que, al ser realizados por una identidad que no es la de un varón cisgénero, se vuelven una oposición a la ley reguladora propia de la matriz heterocisexual y binaria.

### MASCULINIDADES DISIDENTES: VINCULACIONES POSIBLES EN LA ESCENA ARTÍSTICA

Las masculinidades que introduce Coll en las tres videoperformances pueden pensarse como disidentes porque son realizadas por una identidad que no es la del varón cisgénero, que es aquella que asume culturalmente dicha masculinidad. La disidencia surge porque encontramos una identidad, que no es la de un varón cis, la cual realiza acciones, utiliza vestimenta y lleva adelante comportamientos que culturalmente son exclusivos de los varones cis. La disidencia habría que pensarla como la introducción de un modo de moverse o actuar que se presenta en oposición a los preceptos que configuran los roles y expresiones de género asignados en una sociedad. Es decir, el hecho de que se utilicen ropas asociadas con la que les corresponden a los varones cisgénero y que se lleven adelante acciones propias de esas identidades llevaría, dentro de las lógicas binarias, a contradecir la norma impuesta.

Como mencioné anteriormente, los personajes que introduce Coll, en el caso de Napoleón o Velázquez, son realizados de manera realista, es decir, hay poca distancia entre la representación y su objeto (esos varones). Sería lo que Halberstam llama “mimetismo de hombre” (2008: 277) cuando clasifica los distintos tipos de *drag kings*. La salvedad que se debe hacer es que, en *Yo, Velázquez*, desde el nombre de la performance, se pone en evidencia desde qué corporalidad se actúa. En *En el baño*, se utilizan elementos que son culturalmente asociados con la masculinidad como el traje, el cabello corto, el afeitarse la cara, desde el lugar de quien no es un varón cis. Allí se instaura un estatuto disidente de la realización de la masculinidad por las acciones antes mencionadas que serían en principio excluidas de la noción tradicional de masculinidad: la depilación del vello en las piernas o las tetas visibles. Se agrega que la misma performer complejiza esto al tener una expresión de género vinculada con lo masculino, si se entiende esto como convenciones sociales (modos de moverse, actuar, hablar, mostrarse) que en definitiva pueden ser encarnados en cualquier persona.

En este sentido, Omar Acha (2020), al estudiar el texto de la psicoanalista Silvia Bleichmar, sugiere que la versión hegemónica de la masculinidad, en la que la posición del pene involucra una virilización, es planteada como una ló-

gica “histórica, modificable, pero efectiva en la producción de determinaciones subjetivas y deseantes” (9). Lo que se evidencia aquí es la complejidad de la sexualidad masculina la cual, en su constitución, es entendida, desde la teoría psicoanalítica, con centralidad en la penetración virilizada, la cual el autor caracteriza de incierta y paradójica. Frente a esto, las videoperformances de Coll pueden ser pensadas como un gesto de montaje: se constituye la masculinidad sin el pene, pero con la potencialidad del dildo. Si se lo piensa desde Preciado (2019), en definitiva, sería la función del dildo la que lo ubica como anterior al pene. Doy un paso más y me pregunto por las masculinidades que no desean que la penetración forme parte de sus prácticas sexuales.

La pregunta en torno a qué características poseen las masculinidades que realiza Coll en sus videoperformances se relaciona con su carácter de disidencia. ¿Son masculinidades que refuerzan modos de comportarse y actuar propios de la masculinidad hegemónica? ¿Hay una disputa a la construcción del macho más allá del hecho de que son masculinidades encarnadas en una persona que no es un varón cisgénero? Cuando Giddens (1998) reflexiona en torno a las modificaciones que se presentan en relación con la identidad sexual en las sociedades modernas, establece la idea de que “el rechazo de la masculinidad no equivale a abrazar la femineidad” (120). El autor sugiere que la identidad sexual debe ser también pensada como identidad más amplia e involucrar la consideración moral por los demás. Es decir, las masculinidades disidentes, tal como las comprendo, no replican los modos violentos y avasalladores de la masculinidad hegemónica, propia del macho. Coll introduce la reflexividad, la sensibilidad, la quietud en tanto elementos asociados a su masculinidad. En este sentido, la idea de parentesco de Donna Haraway resulta central a mi modo de comprender una postura transfeminista desde la disidencia sexogenérica. Si Giddens menciona la importancia de tener una responsabilidad moral hacia les demás en vinculación con la identidad de género, los postulados de Haraway proponen pensar en la idea de parientes, puesto que realiza una recomposición de ese concepto. “Pariente”, para Haraway (2016), comprende a todos los terráqueos como tales, es decir, que extiende la importancia de los lazos de cuidado, respeto y afecto a los seres no humanos también. Esta postura implica una imaginación política y afectiva que expanda las redes de cuidado e incluso la idea de disidencia. De este modo, se podrían imaginar disidencias en tanto desobediencias al sistema heterocispatrilial especista.

Las prácticas *drag king* que se hacen en Buenos Aires comparten con las videoperformances realizadas por Coll el hecho de explorar las posibilidades de expresión de género con las que se cuenta al utilizar elementos vinculados culturalmente a la masculinidad hegemónica. En las tres videoperformances, la performer se monta y compone sus personajes masculinos. Una diferencia que podría plantearse con la escena transformista actual porteña, si se toma el período de la segunda década del siglo XXI, es que quienes participan en las competencias *drag king* constituyen una identidad que excede el momento escénico. Para observar esto, tomo Carrera de Reyes que fue un importante espacio de la escena transformista que surgió hacia finales de 2018 en el Centro Cultural Feliza, ubicado sobre Avenida Córdoba en el barrio de Almagro, y estuvo en

actividad hasta mayo de 2022. Allí se realizaban competencias *drag king* las cuales eran organizadas en diferentes categorías. El espacio, que constituyó un evento de gran relevancia para las identidades sexogénero disidentes, fue creado por Armando A. Bruno y Feli Quispe, artistas *drag*. Allí se puede observar que el nombre transformista elegido por cada artista (cuestión que no está presente en los trabajos de Coll) trasciende el momento de mostración espectacular frente a espectadores y, en general, se mantiene en las diversas presentaciones a partir de rasgos físicos que hacen que se reconozca a la persona *drag* más allá de las variaciones de vestimenta y elementos. En este sentido, la práctica transformista está estrechamente ligada a la identidad de les artistas y aquella persona *drag* que se configura sobre el escenario permanece presente por fuera de él y modifica a su vez la comprensión identitaria propia de les artistas. Las prácticas de Coll se basan en la utilización del procedimiento de travestismo escénico, constitutivo de su producción performativa, el cual difiere de las prácticas *drag*, aunque comparte ciertas similitudes en cuanto a la exploración en torno a la identidad de género. La práctica *drag* comparte puntos de contacto con el travestismo escénico en tanto realizan exploraciones en torno a los géneros (ya sea ligados a la identidad de género como al género humano), pero se diferencian dado que las prácticas *drag* poseen un estatuto ontológico más complejo y liminal al ser parte de una experiencia artística a la vez que son parte de la identidad de le artista incluso cuando la persona no está montada ni frente a espectadores.

Me interesa pensar, como adelanté al comienzo del trabajo, otras obras teatrales realizadas en Buenos Aires en el siglo XXI que se constituyeron en base al procedimiento del travestismo escénico en torno a las masculinidades de un modo similar a cómo se realiza en las videoperformances abordadas. Vale aclarar que Coll realizó performances por fuera de lo audiovisual: comenzó a realizar performances en 1996 y las exploraciones en torno al género fueron recurrentes en varias de ellas. En lo que hace a la escena teatral, hay dos obras que se vinculan con el travestismo escénico en torno a las masculinidades que son *Drag kings, cosas de machos*, realizada entre 2006 y 2018, y *Drag kings, propiedad privada*, realizada entre 2009 y 2011. Ambas obras fueron escritas y actuadas por Alejandra Arístegui, Marcela Díaz y Patricia Roncarolo, y dirigidas por Arístegui. En estas obras, las actrices realizaron una multiplicidad de personajes masculinos que generaban comicidad a partir de la exacerbación de los caracteres que conforman la masculinidad hegemónica. Eran habituales las representaciones de machos preocupados por su desempeño sexual junto con la tematización de vínculos entre varones con tintes homoeróticos que eran reprimidos por ellos mismos, de maltratos repetidos a los personajes femeninos y de espacios concebidos culturalmente como masculinos en tanto se mostraban situaciones en iglesias, canchas de fútbol, frentes de guerra y vía pública. Como ejemplo de esto, el título de la segunda obra se vincula al bolero homónimo que se escuchaba sobre el final de la obra. “Propiedad privada” es un bolero escrito por el compositor español Modesto López Otero que tuvo, entre otras, dos grandes intérpretes que lo cantaron: el cantante ecuatoriano Julio Jaramillo y la cantante peruana Lucha Reyes. La letra de esta canción aglutina algunos de los pilares que constituyen a la masculinidad hegemónica sobre la cual construye el humor la obra: a una interlocutora femenina, a quien se alude con



una segunda persona del singular, se la cosifica y se la vuelve una propiedad de la voz enunciativa que canta la canción. Para asegurar que la mujer vuelta objeto no sea robada, la canción aclara que se le marcará con sangre la frente. Aquí se condensa entonces el machismo, la misoginia y la acumulación de mujeres como si fueran objetos en tanto características centrales de una masculinidad hegemónica que se introduce en tanto cisgénero, heterosexual, posesiva y violenta.

En 2018 el estreno de *Petróleo* por parte del grupo Piel de lava compuesto por las actrices, directoras y dramaturgas Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes constituye otro caso de una obra en la que cuatro actrices realizaron personajes masculinos. En este caso, la práctica del travestismo escénico no fue realizada con la intención exclusiva de generar comicidad; de hecho, no produjo un distanciamiento ni se caricaturizó a los personajes. Por el contrario, las masculinidades que llevaban adelante los cuatro trabajadores de un pozo petrolífero al sur de Argentina permitían, a lo largo de la obra y a partir de la llegada de un nuevo trabajador, cuestionar sus roles de género asignados. La obra finaliza con una castración simbólica cuando uno de los personajes se quita el pene y lo ubica sobre una mesa del tráiler. Este gesto es la culminación de una exploración que se da, a lo largo de toda la obra, en torno a la vestimenta que pueden usar en tanto varones, a la sensibilidad que pueden mostrar y a los intereses que pueden atravesarlos. Este desmontaje de los mandatos propios de la masculinidad hegemónica se hace de manera paulatina a lo largo de la obra y coincide con el cuestionamiento en cuanto a su condición de trabajadores precarizados y prácticamente abandonados por la empresa que los contrata. Se entretiene así la cuestión ligada a la identidad de género con la vinculada a la clase social y su lugar como proletarios. El enorme éxito que tuvo esta obra, que pasó del circuito oficial de teatro de la ciudad de Buenos Aires a la escena comercial en calle Corrientes, amplió dentro del campo teatral la exploración en torno a las masculinidades por parte de identidades que no son varones cisgénero.

Hay otras dos obras que son parte de las relaciones que pueden establecerse a partir del procedimiento del travestismo escénico en torno a las masculinidades y que se entrecruza con identidades travestis y trans. Una de ellas es *Millones de segundos*, una obra de Diego Casado Rubio estrenada en 2017 con un elenco conformado por Raquel Ameri, Estela Garelli y Víctor Labra. La obra, que ganó una gran cantidad de premios, tiene como personaje principal a Alan, un adolescente trans que posee algunas características compatibles con un diagnóstico de Asperger. La exploración, en este caso, se plantea en torno a una masculinidad disidente por el hecho de que es una masculinidad trans encarnada en el cuerpo de un joven adolescente y desde una mirada anticapacitista.

Junto con esta obra, se encuentra el estreno en 2020 de *El siglo de oro trans* la cual es una reescritura de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina de 1615. La obra contó con la autoría de Gonzalo Demaría y con la dirección de Pablo Maritano. Allí el travestismo que se plantea al interior de la obra, en el personaje principal de Don Gil interpretado por Payuca Del Pueblo, tiene la particularidad de ser un trabajo en torno de la masculinidad realizado por una identi-

dad trans. Su personaje, doña Juana, viaja desde Valladolid a Madrid en busca de venganza dado que su amante, don Martín de Guzmán, luego de haberle prometido casamiento, la abandona por otra mujer con una gran fortuna, doña Inés, y se cambia el nombre a don Gil para no pueda ser encontrado. Es así que, para evitar ser descubierta, doña Juana se disfraza de don Gil y enamorará a doña Inés. A su vez, se vestirá como doña Elvira y se hará amiga también de doña Inés. En esta oportunidad, me interesa en particular el travestismo escénico realizado en torno a la masculinidad que se da cuando se hace pasar por don Gil. Hay una serie de enmascaramientos en torno a las identidades de los personajes que se produce en relación directa con los procedimientos barrocos propios del Siglo de Oro español. Por medio del uso de la ropa asignada para los personajes masculinos en la obra, con una modificación desde lo postural que se conjuga con su pelo largo y lacio se conforma una masculinidad en escena que también puede ser pensada como disidente.

## REFLEXIONES FINALES: LA POTENCIA DE LAS DISIDENCIAS

Lo explorado hasta acá implica una reformulación de la masculinidad entendida como atributo universal y concebida en oposición binaria a la femineidad, y lleva a pensar en las masculinidades en su historicidad. Podemos entender que, desde comienzos del siglo XXI en Buenos Aires, se introdujo una multiplicidad de modos de masculinidad que, cada vez más, ponen en pugna aquella idea de una masculinidad universal y hegemónica. Esta multiplicidad de vivencias en torno a las masculinidades puede pensarse en relación con la visibilización y potencia de los movimientos sexogénero disidentes los cuales generaron, con sus activismos, un terreno de mayor amplitud identitaria para las personas consigo mismas como por parte de la sociedad en general. La fuerza que comienzan a poseer las masculinidades disidentes, en términos de ampliar la definición de masculinidad y de complejizarla, también trae consigo energías respuestas reaccionarias que, en muchas ocasiones, implican violencia física contra las subjetividades que se corren de la norma.

Luego del recorrido realizado, reitero la idea de que las videoperformances artísticas de Cristina Coll acá abordadas promueven un modo disidente de comprender la masculinidad, dado que retoman elementos asociados a esta (como la utilización de vestimenta que es culturalmente vinculada a los varones cis y acciones físicas codificadas en el mismo sentido), pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades y otros modos de habitar que generan irrupciones identitarias. Desde lo performativo, la conjunción yuxtapuesta de acciones que no permiten el encasillamiento en un género promueve modos novedosos de pensar la masculinidad. Al enfrentarnos a masculinidades disidentes, les espectadores somos habilidades, desde la metáfora narrativa que abre nuevos mundos, a pensar en variantes que han sido históricamente invisibilizadas y que discuten el estatuto universal de cierta masculinidad que puede emparentarse con la figura del macho, la cual es entendida como violenta, misógina e impuesta. Junto con esto, resultó pertinente observar las vinculaciones que presentan sus tres videoperformances –*En el baño*, *Errores y Yo*, *Velázquez*– con las prácticas *drag king* para pensar los trabajos de Coll como un antecedente en la escena transformista porteña que tuvo mayor fuerza a partir de la segunda década del siglo XXI. De la misma manera, fue interesante pensar en las relaciones entre el travestismo propuesto por Coll junto con el travestismo escénico ligado a las masculinidades presente en otras obras de teatro cercanas a los años de las videoperformances acá trabajadas. La creciente visibilidad de las masculinidades disidentes repercute de esta manera también en la producción teatral que incorpora, luego de décadas en las que fue mayor la presencia de un travestismo femenino, las elaboraciones en torno a las masculinidades. Queda por agregar que, aunque en este caso se trabajó la noción de masculinidad disidente en torno de identidades que no son las del varón cisgénero, queda pendiente para futuras ocasiones explorar la consideración de la masculinidad disidente en una identidad que sí es la de un varón cis. De esta manera, quedan algunas preguntas abiertas: ¿qué masculinidades disidentes podemos observar encarnadas en los cuerpos de los varones cisgénero? ¿Qué trabajos en la escena artística se han realizado en torno a ellos que ofrezcan un cuestionamiento sobre el lugar del macho desde lo cisgénero?

Frente a la noción universal de la masculinidad (que también debe ser historizada a partir del concepto de género), surgen identidades que comienzan a percibirse por fuera de las dos opciones que constituyen el binarismo sexogenérico. Desde la conformación de un acto performativo, como los realizados por Coll, se despliegan nuevas subjetividades y, con ellas, sensibilidades que producen imaginarios disidentes. Surgen así otro tipo de masculinidades encarnadas por sujetos que tenían vedada (y aún lo tienen en ciertas circunstancias) la posibilidad de expresar su identidad como lo desean y de acceder a una vida vivible.

## REFERENCIAS

- ACHA, O. (2020). Silvia Bleichmar y las paradojas psicoanalíticas de las masculinidades contemporáneas. *Descentrada*, 4(1). Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/25457284e102>
- BUTLER, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- (1998 [1990]). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314. Recuperado de: [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/526](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526)
- D'EMILIO, J. (2005). Capitalismo e identidad gay. *Nuevo Topo*, n° 2, 51-74.
- GIDDENS, A. (1998). La intimidad como democracia. En: Giddens, A. *La transformación de la intimidad Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- GILMORE, D. D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- HALBERSTAM, J. (2019). Lo *queer* hoy. Trans\*: un informe rápido y extravagante de la variabilidad de género en el siglo XXI y más allá. En: Mariano López Seoane, comp. *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 425-438.
- (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.
- HARAWAY, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año III, volumen I, 15-26. Recuperado de: <https://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53/48>
- LOZANO, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- MATOSO, E. (2007). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letra Viva; Instituto de la Máscara.
- PRECIADO, P. B. (2019). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- SCOTT, J. W. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?. *La manzana de la discordia*, Vol. 6, No. 1, 95-101.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2013). Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto*, n°21, 129-137.

## VIDEOPERFORMANCES

- En el baño* (Cristina Coll, 2002)  
*Errores* (Cristina Coll, 2011)  
*Yo, Velázquez* (Cristina Coll, 2014)