

Investigación semiótica del retrato y autorretrato de la *drag queen* en Bucaramanga,  
entre los años 2019 y 2023

Cristian Iván Guerrero Marciales

Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Semiótica

Director

José Horacio Rosales Cueva

Doctor en Ciencias del Lenguaje

Universidad de Limoges, Francia

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Maestría en Semiótica

Bucaramanga

2025

## Resumen

**Título:** Investigación semiótica del retrato y autorretrato de la *drag queen* en Bucaramanga, entre los años 2019 y 2023\*<sup>1</sup>

**Autor:** Cristian Iván Guerrero Marciales\*\*<sup>2</sup>

**Palabras clave:** Prácticas semióticas, Semiótica de la imagen, Fotografía, Retrato, *Drag queens*<sup>3</sup>.

### Descripción:

Esta investigación abordó el problema de la enunciación del cuerpo, configurado con una feminidad teatralizada, en los retratos y autorretratos de las *drag queens* de Bucaramanga producidos y divulgados entre los años 2019 a 2023. Para la consolidación de esta indagación cualitativa, el estudio de casos contó con la participación de tres intérpretes oriundos de Santander, mayores de edad y residentes de la ciudad humanuesa. Como bases teóricas y metodológicas se consideraron los aportes de la semiótica de la imagen, del cuerpo, de las prácticas significantes y de la cultura. A partir de dichos constructos metodológicos se gestó un modelo semiótico de lectura de estos modos de representación del cuerpo con fines estéticos y publicitarios, entre otros. Como resultado de los análisis se constató la existencia de tensiones entre la identidad del intérprete (o actor que encarna un personaje diferente a sí mismo) y el personaje semiotizado en el retrato y el autorretrato, divulgados estos ante el mirante (usuario de la red social de internet) por Instagram. Las fotografías de las *drag queens* consideradas circulan libremente en la red y se ajustan necesariamente a los parámetros establecidos por la plataforma de interacción social por internet.

---

<sup>1</sup>\* Trabajo de grado

<sup>2</sup>\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director Dr. José Horacio Rosales Cueva

<sup>3</sup> Para esta investigación, los intérpretes de las *drag queens* son informantes que proveen datos significativos para la comprensión del hacer enunciativo en la imagen fotográfica y el modo de circulación de esta en las redes sociales como escenas de intercambio de los objetos significantes (las fotografías) susceptibles de dación de sentido en el ámbito sociocultural. Al respecto, en este trabajo se ahonda en el problema terminológico de la traducción *drag queen* como travesti en algunas investigaciones y países de habla hispana.

### Abstract

**Title:** Semiotic research of the portrait and self-portrait of the *drag queen* in Bucaramanga, between 2019 and 2023\*<sup>4</sup>

**Author:** Cristian Iván Guerrero Marciales\*\*<sup>5</sup>

**Key words:** Semiotic practices, Image semiotics, Photography, Portrait, *Drag queens*<sup>6</sup>.

#### **Description:**

This research addressed the problem of the enunciation of the body, configured with a dramatized femininity, in the portraits and self-portraits of the *drag queens* of Bucaramanga produced and disseminated between the years 2019 to 2023. For the consolidation of this qualitative investigation, the case study included three interpreters from Santander, adults and residents of the city of Bucaramanga. As theoretical and methodological foundations the contributions of image semiotics, body, significant practices and culture were considered. Based on these methodological constructs, a semiotic model of reading these modes of representation of the body was developed for aesthetic and advertising purposes, among others. As a result of the analyses, tensions were found between the identity of the performer (or actor who embodies a character different from himself) and the semiotic character in the portrait and self-portrait, disclosed before the viewer (Internet social network user) by Instagram. The photographs of the *drag queens* considered circulate freely on the net and necessarily conform to the parameters established by the social interaction platform on the internet.

---

<sup>4</sup>\*Master's Thesis

<sup>5</sup>\*\*Faculty of Human Sciences. Language School. Director Dr. José Horacio Rosales Cueva

<sup>6</sup> For this research, the performers of the *drag queens* are informants that provide significant data for the understanding of the enunciative in the photographic image and the mode of circulation of this on social networks as scenes of exchange of significant objects (the photographs) It is possible to make sense in the socio-cultural field. In this context, this paper delves into the terminology problem of drag queen translation as a transvestite in some research and Spanish-speaking countries.

*A Javier y Esmeralda*

### **Agradecimientos**

Agradezco a todas aquellas personas que en estos tres años me han acompañado de manera reiterativa y constante, aun en la lejanía física. Agradezco a mi maestro, José Horacio, por su paciencia, ayuda y generosidad. A mis padres y mi tía por brindarme su amor y respaldo incondicional. A mis amigos y colegas, Sebastián y Julieth, por su apoyo mutuo y amabilidad. A mis profesores Luis Fernando, Giohanny y Bruno. A Giovanni Céspedes Amariz. A mis amigos sabaneros Jennifer, Keyla y Martha. A Beatriz por su dadivosidad. A mi mejor amigo Juan Camilo. A Yeni y sus tres gatos. A Rubén, Charlie y a todos los actores de la *drag queen*; sin su ayuda, este trabajo no habría sido posible. A las *drag queens* de la ciudad que luchan día a día por sobrevivir no solo al cemento sino a las redes; a todas ellas, mi más grande admiración y arrobamiento.

**TABLA DE CONTENIDO**

Lista de tablas .....	8
Lista de figuras.....	9
Lista de apéndices.....	10
1ª Parte. Planteamiento de la investigación semiótica.....	11
Introducción.....	12
I. 1.1 La drag queen .....	17
I. 1.2. Sobre la identidad de las drag queens.....	21
I. 1.3. Drag queens y cultura queer .....	31
I.2. Planteamiento del problema .....	36
I.3. Formulación del problema de investigación.....	40
I.4. Objetivos de la investigación.....	42
I.4.1 General .....	42
I.4.2. Específicos.....	43
I.5. Antecedentes.....	43
I.6. Marco teórico.....	55
I.6.1. La enunciación fotográfica y la semiótica de la imagen visual .....	56
I.6.2. El cuerpo y la transformación del sujeto en feminidad teatralizada .....	60
I.7. Metodología de investigación.....	70
I.7.1. Esquema de la investigación semiótica .....	72
I.7.2. Andamiaje teórico desde las prácticas semióticas .....	77
I.8. Selección de los informantes y de las muestras.....	83
I.8.1. Presentación de las muestras .....	96

I.8.2. Archivo construido. El caso de Cailleach-Ice.....	96
I.8.3. Archivo construido. Series fotográficas de AndyCrack .....	98
I.8.4. Archivo construido. Series fotográficas de Xtravaganza .....	99
I.9. Taxonomía del archivo construido .....	100
2ª Parte. Del actor social a la <i>drag queen</i> representada en la fotografía.....	113
II.1. La transformación del actor social en la <i>drag queen</i> .....	114
II.2. El personaje retratado.....	121
II.2.1. Cailleach-Ice que se retrata .....	121
II.2.2. Las drag queens, ya transformadas, que son retratadas por otro fotógrafo .....	126
II.3. Edición de las fotografías de las drag queen .....	130
3ª Parte. escenas y estrategias de intercambio de retratos de las <i>drag queen</i> .....	138
III.1. Las fotografías de las <i>drag queens</i> publicadas en Instagram.....	139
III.1.1. Los mejores ejemplares. El caso de Cailleach-Ice .....	142
III.1.2. El caso de AndyCrack.....	174
III.1.3. El Caso de Xtravaganza .....	186
III.2. Las escenas interpretativas y las reacciones de los lectores.....	190
III.3. Las estrategias del intercambio fotografías de las <i>drag queens</i> bumanguesas .....	201
Conclusiones.....	219
Referencias Bibliográficas.....	232
Apéndices .....	250

## LISTA DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Tercera fase de la investigación semiótica.....	77
<b>Tabla 2.</b> Esquema de las prácticas semióticas.....	82
<b>Tabla 3.</b> Itinerario de análisis del objeto semiótico.....	82
<b>Tabla 4.</b> Selección del mejor ejemplar fotográfico .....	86
<b>Tabla 5.</b> Organización enunciativa y temática .....	89
<b>Tabla 6.</b> Secuencia de acciones para la publicación del retrato .....	119
<b>Tabla 7.</b> Enunciación del autorretrato .....	123
<b>Tabla 8.</b> Acciones que dan como resultado la captura .....	125
<b>Tabla 9.</b> Esquema semiótico del proceso de la fotografía de la drag queen .....	126
<b>Tabla 10.</b> Enunciación del retrato .....	127
<b>Tabla 11.</b> Las escenas prácticas de Cailleach-Ice, Xtravaganza y AndyCrack.....	129
<b>Tabla 12.</b> Acciones que dan como resultado la intervención en la materia sensible .....	134
<b>Tabla 13.</b> Progresión analítica para el estudio del retrato .....	142
<b>Tabla 14.</b> Isotopías construidas.....	165
<b>Tabla 15.</b> Isotopías a partir de las figuras 9 y 11 .....	179
<b>Tabla 16.</b> Organización del perfil .....	192
<b>Tabla 17.</b> Organización del perfil .....	194
<b>Tabla 18.</b> Acciones que permiten al usuario la divulgación del retrato .....	196
<b>Tabla 19.</b> Cambios efectuados al retrato de la drag queen para la escena práctica.....	198
<b>Tabla 20.</b> Declinaciones de la enunciación .....	200
<b>Tabla 21.</b> Evidencias de los rasgos distintivos del glamur y el camp .....	216

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Mejores ejemplares de la drag queen .....	107
<b>Figura 2.</b> Tránsito del sujeto de la vida cotidiana a la drag queen.....	115
<b>Figura 3.</b> Autorretrato .....	146
<b>Figura 4.</b> La disposición del cuerpo en Cailleach-Ice.....	152
<b>Figura 5.</b> Fotografía en el monumento a los Fundadores, 2020.....	157
<b>Figura 6.</b> Cailleach-Ice y las figuras del retrato.....	159
<b>Figura 7.</b> Organización de las fotografías.....	162
<b>Figura 8.</b> Cailleach-Ice.....	169
<b>Figura 9.</b> Cailleach-Ice.....	170
<b>Figura 10.</b> La luz en el retrato.....	173
<b>Figura 11.</b> AndyCrack .....	175
<b>Figura 12.</b> Focalización de elementos composicionales narrativos .....	177
<b>Figura 13.</b> Escala de onda electromagnética.....	180
<b>Figura 14.</b> Algunos retratos capturados por Félix Jacques Antoine Moulin.....	181
<b>Figura 15.</b> AndyCrack .....	184
<b>Figura 16.</b> Figura y fondo.....	186
<b>Figura 17.</b> Xtravaganza.....	188
<b>Figura 18.</b> Comentarios de Instagram.....	191
<b>Figura 19.</b> Organización de la primera serie fotográfica para la escena de intercambio .....	203
<b>Figura 20.</b> Organización de la segunda serie fotográfica para la escena de intercambio.....	204
<b>Figura 21.</b> Organización estratégica de la publicación para el intercambio en internet .....	205
<b>Figura 22.</b> Organización de la publicación como estrategia de intercambio .....	207
<b>Figura 23.</b> Acciones sometidas a las valoraciones del mirante de Instagram .....	208

**LISTA DE APÉNDICES**

<b>Apéndice A.</b> Guiones de entrevistas .....	251
<b>Apéndice B.</b> Consentimiento informado.....	256
<b>Apéndice C.</b> Algunas consideraciones teóricas .....	257
<b>Apéndice D.</b> Tabla de depuración de los informantes de la investigación.....	259

**1ª PARTE. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA**

## Introducción

Esta pesquisa científica se realizó dentro de la línea de la semiótica del cuerpo y las prácticas culturales, en el marco de la formación en la Maestría en Semiótica, y corresponde con el abordaje de diversas prácticas y figuraciones discursivas en las que el cuerpo vivo se ve implicado como agente de la praxis significativa o cultural. Acorde con esto, se indagó sobre cuál es el modo de representación del cuerpo que se configura en una teatralización ostentada de la feminidad, encarnada por cuerpos masculinos, y que se presentifica en los retratos y autorretratos, comprendidos como objetos semióticos, de *drag queens* de Bucaramanga. Se partió, así,

- a. del análisis de la escena práctica de producción del objeto semiótico,
- b. del texto enunciado como objeto producido que se encarna digitalmente y
- c. de la conversión numérica de los retratos y autorretratos en una escena de divulgación digital donde son evaluados por actores sociales.

Estas fases permiten comprender a la *drag queen* fotografiada como fenómeno cultural, semiótico y de valor científico-social porque constituyen un objeto de investigación relacionado con los modos de supervivencia humano en el marco de las organizaciones socioculturales. Antes del planteamiento del problema de investigación, y para precisar ciertos usos terminológicos, es necesario esclarecer algunos aspectos referentes a la teatralidad, a la nominalización de los informantes y el asunto referente a la identidad, identidad sexual y de género y cómo la cultura *queer* o cuir está emparentada con la *drag queen*. Sin embargo, esta pesquisa semiótica trata directamente de la representación de personajes escénicos a través de la fotografía, específicamente del retrato y del autorretrato, y no es un abordaje directo de las investigaciones que tratan de los agenciamientos

históricos y actuales de la cultura que, entre diversas nomenclaturas, se designa como cuir (Valencia 2025) y de los procesos de reivindicación LGBTIQ+. Quien lee encontrará que la centralidad de la investigación es el análisis de datos que son, en suma, fotografías de personajes.

No obstante, la conexión de los resultados de investigaciones de la cultura cuir se integra con organicidad a este documento que no tiene aspiraciones enciclopédicas. En esta investigación semiótica se muestra la interacción entre los hallazgos de estas precedentes trayectorias científicas para comprender a la *drag queen* como un personaje escénico, interpretado por un actor social, que se promociona, en Bucaramanga y Colombia, a través de fotografías expuestas en redes sociales de acceso público. Las implicaciones sociales, políticas y culturales de estas prácticas escénicas se irán analizando progresivamente en la medida en que las fotografías convocan estas coordenadas de lectura. Consecuentemente, las referencias a las copiosas investigaciones sobre las *drag queens* están entrelazadas a lo largo de todo este documento, especialmente en la primera parte, y no con la intención, fuera del alcance de esta investigación, de hacer un repertorio documental de las pesquisas sobre estos actores sociales. Quien coopera con la generosa lectura de este documento observará que muchas interacciones entre esta y otras investigaciones están “encarnadas” a la hora de definiciones, precisiones conceptuales, descripciones y explicación de elementos cruciales para enriquecer la comprensión y humanidad convocadas por el retrato del personaje bumangués, en la ventana de tiempo especificada.

Este trabajo se enmarca en la semiótica visual, entre cuyas especificidades está la fotografía fija, y el modelo de acopio, registro y análisis de datos opera por niveles o planos de inmanencia definidos por la enunciación. En un nivel están las relaciones entre figuras que se organizan en una imagen que las contiene a modo de textualidad; esta se materializa en objetos digitales que es un ámbito de enunciación que encarna el enunciado en algo que hace posible la puesta en circulación

de las fotografías en escenas prácticas o de intercambio entre actores sociales. Estos, guiados por estrategias socioculturales y axiologías de un ethos compartido, dan sentido a la construcción representacional de la *drag queen* retratada. El asunto, visto así, es complejo, y en lugar de tratarlo con la canónica dupla texto-contexto, se mira como el curso de una acción cuyas coordenadas espaciales, temporales y actanciales no son elementos que rodearían al texto, sin integrarlo, como sucede con frecuencia con la imposición del contexto a la naturaleza constitutiva de un texto (Bretón y Rosales 2024). Aquí se opta por el criterio científico de pertinencia de correlatos en la caracterización del objeto que se aborda de manera inmanente. La inmanencia, en semiótica, está lejos de la premisa endilgada a Greimas, según la cual fuera del texto no hay salvación. El semiotista, con estas expresiones, muchas veces leídas fuera de situación de producción, rechazaba que cualquier explicación se produjera sin considerar las propiedades del texto y hasta lo substituyera. Esta exigencia greimasiana encontró límites en la misma investigación semiótica promovida por Greimas e investigadores de diversas partes del mundo y la semiótica ha desplegado, desde los años 1990, una arquitectura epistemológica y analítica con varios planos de inmanencia (Fontanille 2014) a la que se recurre en el análisis de las fotografías de las *drag queens* en las coordenadas culturales bumanguesas.

Un elemento que se debe tener en cuenta en la lectura de este documento es el cómo se usan términos como femenino y feminidad. Estas voces corresponden, en lengua española, al mismo ámbito semántico de las fuentes etimológicas *femininus*, del latín (perteneciente a la “mujer”) que, por su parte, viene, en la misma lengua, de *femina* (mujer) y del sufijo *-ino*, que alude a la pertenencia a la magnitud semántica a la que este morfema remite. Femenino trata de la condición perteneciente o relativo a la mujer, cuyos sinónimos lexicales son femenil, femíneo, mujeril. Este adjetivo refiere a las características atribuidas a la mujer, al gesto y al vestuario que la caracteriza,

la dotación de órganos que pueden ser fecundados, entre otros aspectos que son de diversa discusión académica, en la vida corriente y en diferentes ámbitos culturales, con el respectivo sentido común y valores manifestados como un ethos.

La dinámica de la derivación y flexión de palabras en español arroja feminidad, como sustantivo, que a la cualidad de lo femenino. Ambas palabras tienen diversas formas de manifestación, desde el sustrato biológico hasta el transhumanismo, que son expresiones relacionadas con expectativas socioculturales del deber ser y hacer en la cosmovisión de una comunidad. En este trabajo se tiene presente, en el uso de estas voces, que no es posible un reduccionismo de lo femenino y de la feminidad a un solo modo de ser y hacer, menos a un solo marco de expectativas, dada la proliferación de significados y prácticas culturales de la condición femenil, incluso con independencia del sexo biológico. La terminología se trata, desde la semiótica, como una correlación de determinaciones recíprocas, lo que es la definición del semisimbolismo o del cómo cada enunciado particular establece la relación entre el significado y el significante sin pretensiones de universalismo. El personaje elaborado y manifestado como *drag queen*, como se explica en las páginas siguientes, es un modo creativo de apropiar las condiciones de la feminidad y de lo femenino en un hacer simbólico en el seno de una cultura. En esta investigación, se aborda el problema de la representación de una otredad distinta al sujeto empírico, a través del propio cuerpo y en diversas prácticas culturales contemporáneas. La historia del travestismo escénico conlleva el problema de nominalización del actor que encarna al personaje femenino extravagante; esto es abordado a partir de los conflictos terminológicos entre travesti y *drag queen*.

Con un abordaje teórico, se considera la construcción del enunciado fotográfico que incluye al transformador (actor social) transformado en objeto ostentado a través del retrato y del autorretrato. El cuerpo escenificado en las redes sociales de internet posee una compleja elaboración del

actor social, usualmente masculino, que interviene sobre sí mismo, para mostrar una feminidad barroca y que se alinea con la estética del *glamur* fotográfico, entre otras formas de la fotografía contemporánea que hacen presencia en redes sociales, como Instagram, y cuyos cimientos como práctica artística se remontan al teatro griego antiguo, al teatro Kabuki japonés, a la ópera tradicional china, al teatro británico isabelino, al travestismo escénico, al Siglo de Oro español, al teatro de variedades norteamericano durante la guerra de Secesión y a las prácticas *queer* contemporáneas. Cada uno de estos elementos se desarrollan en la primera parte de los antecedentes de la investigación para manifestar, de manera liminar, por qué se opta, en esta investigación, por el empleo de *drag queen* como nombre para mencionar a los informantes que construye una manifestación teatral, paródica, hiperbólica, de raíces históricas.

Este asunto terminológico se emparenta con el de identidad e identidad sexual. Si el sexo biológico es un modo de orgánico de base del cuerpo vivo, con las respectivas variaciones y consolidaciones genéticas y fisiológicas, la identidad sexual y de género se basa en la biografía particular de cada persona. Junto a esto, existen varios términos para abordar la complejidad de los modos de ser y hacer del sujeto humano con respecto de la identidad y de las prácticas sexuales y afectivas. Usualmente, se emplea el anglicismo, de uso global, de *queer*, cuya escritura en español sería cuir (aún no aceptada por la Academia de la Lengua Española y por ello, en algunos apartados, se emplea el extranjerismo de origen anglófono), que incluye, entre otras, las catalogaciones del travestismo, la transexualidad y la homosexualidad. La *drag queen* está dentro del espectro *queer* al imitar y tomar la manifestación sexual del sexo contrario y expresarlo de manera ambigua fuera de cánones tradicionales.

### ***I. 1.1 La drag queen***

Debido a que en este trabajo el término *drag queen* refiere al personaje escénico creado por el actor social es necesario precisar igualmente el uso de este término en el ámbito latinoamericano y colombiano. El Diccionario de la Lengua Española (DLE) (2023) define *travesti* como una “persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario”. El travestismo, como práctica de vestirse de una manera tradicionalmente asociada con un género diferente, no está estrictamente ligada a la identidad de género u orientación sexual, ya que suele practicarse por motivos íntimos, personales, emergentes de la realización del sentir-*se* del sujeto, pero también con fines ceremoniales, artísticos e interpretativos. El término travesti aparece en culturas antiguas y no por causas de imposición de la lengua inglesa en el mundo contemporáneo. Para algunos investigadores del fenómeno de la metamorfosis de una identidad sexual o de género en otra no hay diferencia entre *drag queen* o travesti, ya que ambas manifestaciones intentan imitar la figura y actitud femenina de forma exagerada y teatral. El nombre *drag queen* (cuya etimología proviene de *cwēn*, del *Old English*, con significado de ‘queen’ o reina; del alemán *kwēniz*, ‘queen, female ruler’, reina o gobernante femenina) es adoptado por el intérprete del personaje que decide comunicar simbólicamente, a través de la corporalidad, una intensión o deseo propio del sentir (Garzón, 2020, p. 64). Esta denominación proveniente de la lengua inglesa, pero tiene equivalentes en español, como travesti, que proviene de una larga tradición y soporte etimológico en latín y del italiano. Según diferentes fuentes, diccionarios y lexicones, por etimología, travesti proviene de *travestir*; del italiano, *travestire*, ‘disfrazarse’ y esta voz del latín clásico con *trans*, ‘más allá’ y *vestire*, ‘vestir’.

*Drag queen*, en estrictos términos lingüísticos, es un préstamo lingüístico hecho al inglés moderno que alude, con *drag*, a ‘vestimentas llevadas por personas del sexo opuesto’, y *queen*, ‘reina’. El uso de esta denominación se soporta también en el inglés argótico, donde *drag* es ‘arrastrar (un vestido largo detrás de sí)’ y *draga*, en lenguas nórdicas, ‘tirar’, que en español equivale a ‘recoger’, ‘halar’, ‘arrojar’, ‘derribar’, ‘lanzar’, ‘tirar’, incluida la lectura sexual, ‘sacar’, etc. En cualquier caso, se trata de la persona, reconocida por la masculinidad, que se viste y maquilla notablemente como una mujer para una actuación. En el caso de la persona femenina que adopta la masculinidad, en estas premisas, es el *drag king*.

La decisión a favor del uso de *drag queen* en este texto, se basa en la postura de los informantes de la investigación, que prefieren la denominación masificada y dado que travesti, en el ámbito urbano de Bucaramanga y, en general, en Colombia, se comprende como alguien que adopta la feminidad para realizar trabajos sexuales, específicamente en las calles del área metropolitana. De esta suerte, la preferencia por *drag queen* implica una connivencia con los informantes, quienes diferencian con insistencia entre, por una parte, la transformación del yo en mujer con fines estéticos, espectaculares, de beligerancia política y social, incluso en proceso de construcción identitaria o transición entre los sexos biológicos y entre géneros y, por otro lado, el cambio de apariencia para sobrevivir con la prestación de servicios sexuales. No obstante, esta postura de los informantes puede ser asumida como una práctica de exclusión social y de clasificación por categorías de personas o estratos dentro del mismo movimiento por la defensa de los derechos LGBTIQ+. En Bucaramanga, muchas *drag queens* han tenido conflictos con la población de trabajadoras sexuales, travestis, *trapos* o *travecás*. Las *drag queens* ciudadanas Cailleach-Ice y Xtravaganza, reinas del espectáculo con bastante notoriedad local y nacional, mencionan, en una entrevista con los investigadores, el 24 de noviembre de 2023, que en las marchas del orgullo (con el apoyo de Alcaldía

y de la Secretaría del Desarrollo Social desde hace 18 años) se presentan riñas entre las trabajadoras sexuales y las *drag queens* que desfilan en carrosas; los cruces de insultos han terminado, en ocasiones, en enfrentamientos cuerpo a cuerpo, hurtos y denuncias ante las autoridades. Esto tiene como disparador de las tensiones la diferenciación entre las travestis, como provenientes del ámbito del trabajo sexual, y la artísticidad que reclaman para sí, como parte del prestigio social, las *drag queens*

Las prácticas de exclusión entre travestis y *drag queens*, autodenominadas artistas, sería una proyección reivindicativa que resulta de los traumas que se experimentan en la vida social. Los intérpretes de la feminidad en escena aludieron en las entrevistas a un origen usualmente relacionado con entornos violentos y de exclusión social, de modo que algunas características de la cultura *queer* estarían emparentadas con tensiones entre actores sociales que luchan por la supervivencia en situaciones homotransfóbicas y transfóbicas dominantes del entorno sociocultural latinoamericano, en el que con muchas dificultades los agredidos logran construir la resiliencia. La *drag queen* poseen atributos corporales (no necesariamente prostéticos) que posibilitan asumir la figura femenina en una parte o la totalidad del día, mientras que las travestis tienen la convicción de que ellos o ellas son en realidad un miembro del sexo opuesto, por lo tanto, estas personas se crean una discrepancia de sexo física y mental; el travestismo de tipo sexual está marcado así por un posicionamiento dentro del sistema ligado al fetichismo sexual, el comercio erótico y las prácticas concretas de consumo sexual, lo que incluiría el ejercicio de la prostitución (Villanueva 2013; Toquero 2018). Esto se ha evidenciado en escenarios argentinos, donde al ocultar o disimular las marcas sexuales diferenciadoras, no se busca provocar hilaridad en los mirantes, sino, despertar admiración por las habilidades interpretativas del actor (Lozano, 2013), lo que daría apertura,

según las calidades de la *drag queen*, a ser considerada artista de escena. Este sería el propósito de la beligerancia, frente a las trabajadoras sexuales, de las *drag queens* bumanguesas.

Esta pugna terminológica, que no es exclusiva del ámbito bumangués, en esta investigación se nominaliza al personaje creado por los actores sociales como la *drag queen*. Esto, también reivindica sus acciones políticas y a favor de sus derechos, lo cual es ajeno a otros colectivos de la ciudad. Las *drag queens* han coparticipado en marchas y manifestaciones como El *Pride*, el cual hace referencia a una marcha que rememora los disturbios acaecidos en *Stonewall* en Nueva York el 28 y 29 de julio de 1969. El *Pride* es celebrado en Bucaramanga con el apoyo de la Secretaría de Desarrollo Social, se realiza en la ciudad y actualmente cuenta con un mayor apoyo por parte de las entidades gubernamentales y asociaciones privadas. Otra manifestación desde la cual participaron estos actores fue el Paro nacional en Colombia de 2021, reconocido por los connacionales como “El estallido social de Colombia” y que tuvo como evento una serie de manifestaciones en las principales ciudades del país. Dichas movilizaciones fueron desencadenadas por el descontento de los ciudadanos hacia una serie de reformas impulsadas por el gobierno del presidente Iván Duque. En la actualidad, la presencia de los actores que realizan prácticas de *drag queen* es cada vez más visible, ya que reciben apoyo tanto de los entes gubernamentales como de los bares y discotecas *gay* que usan su imagen como atractivo distintivo. Un ejemplo de esto fue el programa titulado “Diversidad al barrio”, el cual se desarrolló en diversos puntos de la ciudad en compañía de algunas *drag queens* que conforman el caso de esta pesquisa (Alcaldía de Bucaramanga, octubre 3, 2022). La propuesta fue impulsada por la Secretaría de Desarrollo Social, cuyo objetivo principal propició encuentros para transformar los imaginarios sobre la sociedad sexualmente diversa y las prácticas derivadas de ello.

Para esta investigación, los actores encarnan personajes y por ello son considerados sujetos de la vida cotidiana que realizan la labor de intérpretes escénicos; por esta razón, se emplearán, en este trabajo, sustantivos como intérprete, actor y *drag queen* para aludir al sujeto real o empírico que encarna al personaje escénico. La práctica fotográfica de estos intérpretes forma parte del hacer del actor de la vida cotidiana que, adicional y libremente, decide representar al personaje escénico femenino, primordialmente en vivo o *in situ*, pero que también decide hacerse tomas fotográficas para la promoción de la labor como reina travestida. El fenómeno, en Bucaramanga, no ha sido estudiado desde la semiótica y menos desde la semiótica de la imagen y, por esto, la investigación científica que se reporta en estas páginas se enfoca en el ámbito de la configuración teatralizada que el intérprete lleva a cabo en la fotografía (donde este asume a un personaje teatralmente femenino) y la relación con ciertos dispositivos estéticos contemporáneos, como el *glamur* fotográfico y la fotografía de modas y el modo en que la intencionalidad de cada retrato o autorretrato es reconocido en las redes sociales. Los productos visuales que se comparten de forma abierta en las plataformas de internet para el intercambio intersubjetivo están respaldados por la apreciación positiva o negativa del usuario de Instagram que sigue la cuenta personal de cada una de las *drag queens* en calidad de informante de este estudio. Estas agencian un proceso semiótico complejo que articula diversos planos de sentido y, en consecuencia, del análisis, los cuales son aclarados en la metodología y desarrollados a lo largo del informe de investigación.

### ***1.1.2. Sobre la identidad de las drag queens***

Esta investigación no focaliza el asunto de la identidad sexual o de género de los actores sociales que interpretan a la *drag queen*, sino el modo en que el intérprete con unas determinadas

características se transforma en reina travestida, lo que implica la historia de vida del actor y la identidad configura del personaje femenino para ciertos desempeños en la vida pública, en la escena teatral, sometida a convenciones particulares del espectáculo. No obstante, como punto de partida es necesario establecer qué se comprende como identidad de sexo biológico y de género. Ambas convergen en la construcción que hace el sujeto de sí. La identidad sexual hace referencia a la percepción que un sujeto tiene de sí mismo respecto a su propio sexo en función de la evaluación que realiza de sus características físicas o biológicas. Concretamente, los elementos que componen la identidad sexual son la identidad de género, la expresión de género, sexo y orientación sexual; es decir, aluden a aspectos psicológicos de la sexualidad de un individuo desde lo corporal y lo genital. Dentro de la orientación se incluye la atracción sexual, que define las razones y el grado del deseo del individuo. La terminología, acuñada a finales del siglo XIX a partir de ámbitos clínicos, tiene una connotación caracterológica, que parte de la distinción entre lo denominado psicología masculina y una psicología femenina, en donde la heterosexualidad designa elementos del sexo opuesto al carácter del individuo. Asimismo, los caracteres intersexuales se presentan de manera similar en ambos sexos (Alarcón, 2023). El sexo refiere a una situación antropológica y la identidad sexual es a su vez una especificación de la idea más general de identidad personal. Esta es una vivencia subjetiva en donde cada persona la autodefine y construye. Sin embargo, no es puramente privada porque gracias a la otredad se compara y configura la identidad social. A grandes rasgos la identidad sexual se concibe como algo interno y la expresión sería la exteriorización de la identidad que se lleva dentro. Sin embargo, dicha dualidad se puede comprender también como algo que está relacionado desde fuera con segundos y terceros sujetos en una situación particular (Alarcón, 2022).

El sexo<sup>7</sup> biológico corresponde a las características físicas y biológicas que diferencian a los individuos a nivel sexual, incluyendo los órganos, hormonas y cromosomas. El espectro biológico incluiría así a la denominada hembra, el intersexual y el macho, dependiendo de las constituciones químicas y anatómicas del individuo. En el mundo animal, la metamorfosis y el comportamiento sexuales entre especies del mismo sexo se ha documentado como actos sexuales; montar, intromisión y contactos genitales o manuales. En la mayoría de las investigaciones los comportamientos que se perciben como inusuales son en realidad frecuentes cuando se investigan sistemáticamente (Anderson *et al*, 2024). Los investigadores han observado en más de 1.000 especies que la homosexualidad y bisexualidad es un acto frecuente. Por ejemplo, la pareja de pingüinos Electra y Viola, aves hembra que decidieron criar un huevo fértil (Silva, 2020). Sin embargo, a pesar de los recientes estudios sigue habiendo un vacío de casos que haberse estudiado en décadas anteriores, en el presente ayudarían a disipar los conceptos erróneos y de estigmatización sobre la homosexualidad y de la transexualidad en especies animales, lo que tendría impacto no solo en el campo de la biología sino en el de la conducta humana (Bawagan, 2019).

A pesar de que los biólogos y etólogos reconocen la bisexualidad, la intersexualidad y la transformación sexual en las especies animales y declaran el fenómeno como un sustrato biológico que se sostiene en la naturaleza, para algunos sectores los indicadores del sexo biológico se comprenden como un modo binario; siendo solo sexo masculino y femenino correspondientes a modos de

---

<sup>7</sup> La palabra sexo del latín *sexus*, proviene de *sectus*, que significa separado o cortado y deriva del verbo dividir o cortar aplica a la condición orgánica masculina o femenina de los animales y las plantas. Refiere a los tipos anatómicos que caracterizan a las especies. Contrario a lo que se suele pensar hay características sexuales que tienen su origen en el desarrollo de los caracteres sexuales durante la etapa sexual. Anne Fausto (2000) distingue cinco tipos de sexos: machos, hembras, hermafroditas (intersexuales, pseudohermafroditas masculinos y pseudohermafroditas femeninos). Además, la idea de que se considera la intersexual desde el punto de vista de la frecuencia, es decir, del porcentaje de personas hembras, machos e intersexuales, y don desde su accidentalidad; todo lo que existe puede ser frecuente pero no anormal (Rosado, 2019). El autor incluye elementos físicos como cromosomas, genitales, externos, genitales internos, gónadas, estados hormonales, entre otros caracteres secundarios; genotípicas y fenotípicas. Además, el sexo también tiene otras connotaciones que hace referencia también al coito, significado de sexo que se entretaje con el de sexualidad; con las actividades que los sexos llevan a cabo ya sea para la reproducción de la especie o por placer.

instauración del mundo y sistemas de creencias, apoyados en epistemologías naturalistas o simbólico-sociales con un fuerte impacto político en las organizaciones de las realidades humanas (Fontanille y Couegnas, 2018, p. 154). Los alineamientos con una concepción tradicional de la sexualidad humana (puesto que la intersexualidad supone que el sujeto nace con una anatomía reproductiva o sexual que no se ajusta a la fisionomía típica de un cuerpo femenino o masculino, debido a que el individuo nace con rasgos no normativos (InfoSalus [IS], 2019) se le conocía como hermafroditismo, término en desuso, ya que alude al campo de la zoología y la biología animal, y refiere a los organismos que tienen órganos reproductivos asociados a dos sexos, es decir aquellos que tienen un aparato mixto capaz de producir gametos masculinos o espermatozoides y óvulos. Médicamente, los individuos intersexuales pueden no ser fértiles y, por el contrario, los hermafroditas siempre son capaces de reproducirse (InfoSalus [IS], 2019).

La identidad de género concierne a los roles, comportamientos y actitudes que una sociedad determinada considera correctos o aceptables para los individuos en función de su sexo. De modo que, la identidad en ese campo tendría una dimensión psicológica de identificación que puede ser independiente de los caracteres fenotípicos (biológicos). Los roles género los constituyen cánones históricos sobre la masculinidad y feminidad que se relacionan con el esquema *idioafectivo* de pertenencia a un sexo, no obstante, los roles tratan, por extensión, de la expresión individual de género del individuo lo que iría en contravía de los esquemas tradicionales masculinos y femeninos, por ejemplo, en los desempeños laborales. (Bosch y Ferrer, 1999). La identidad sería parte de una serie de círculos de pertenencia, como lo menciona Giménez (1996), a los que el sujeto se adscribe a partir del reconocimiento que hace de sí y de los otros, durante las interacciones que se suscitan en espacios y momentos específicos. Toda sociedad posee un conjunto de esquemas de género y normas, (prescripciones sociales o estereotipos culturales, que en semiótica son los modos

de instauración social del mundo) que sirven de asidero para la formación la identidad social en relación con otros miembros de esa comunidad, lo que da origen y sentido a la identidad de género, la cual establece parámetros de comportamiento específicos y homogeneizadores de la conducta (Cedrón, 2023).

La persona cisgénero es aquella cuya identidad de género coincide con su sexo biológico; por el contrario, un individuo transgénero difiere del sexo biológico. Se reconocen como transexuales o trans desde el momento en el que modifican de manera permanente o no su corporalidad hacia el fenotipo sexual opuesto mediante métodos hormonales, quirúrgicos o mixtos (Oficina de alto comisionado [Onudh], s.f). Existe un cierto consenso para referirse a las personas transgéneros, como mujeres trans cuando el sexo biológico es de hombre y la identidad de género femenina; hombres *~trans* cuando el sexo biológico es de mujer y la identidad de género masculina, o persona *~trans* cuando no existe una convicción de identificarse dentro de la categorización binaria. El transgenismo<sup>8</sup> referiría, entonces, exclusivamente a la identidad de género del individuo y no su orientación sexual que, por lo tanto, puede ser heterosexual, homosexual o bisexual. Otra subcategoría del transgenerismo se basa en no necesariamente realizar modificaciones corporales permanentes o a largo plazo. Es el caso de las personas travestis, las cuales expresan su identidad de género usando prendas de vestir e incorporando actitudes del género opuesto que social y culturalmente se asigna a su sexo biológico (Naciones unidas, derechos humanos. Oficina de alto comisionado [Onudh], s.f). Debido a que la identidad de género puede tener expresiones variadas

---

<sup>8</sup> En Colombia (García y García, 2021) la situación de las personas transgénero en la actualidad es compleja, ya que, en el caso de las mujeres *~trans*, viven en condiciones de pobreza debido al limitado acceso a la educación, la salud y el empleo formal (Colombia Diversa, 2017). Esta comunidad continúa padeciendo violencia física y es una de las principales víctimas del conflicto armado en el país. Por dar un ejemplo, en lo que va corrido del 2025 [10 de marzo, 2025], se han reportado más de 50 asesinatos documentados. Además, se reportó la continuidad de amenazas hacia liderazgos y de actos de violencia de parte de la fuerza pública, sobre todo hacia las personas *~trans* (Caribe Afirmativo, 2025).

que dependen de la historia de vida del individuo, en este campo el colectivo trans suele incluir los llamados géneros no binarios (*gendre queer*) aspecto que será retomado en el segundo apartado para poder dilucidar cuál es la relación entre la cultura cuir/*queer* y las *drag queens*.

Desde otra latitud, la identidad de género hace referencia a las diversas formas de expresar afecto, erotismo, deseo y prácticas sexuales/amorosas entre las personas; se trata de la forma individual de vivir el género y consiste en una construcción individual y sociocultural de cada persona. Esto se puede comprender desde la distancia de esta condición del actor social con respecto a la configuración identitaria que crea en el personaje *drag queen* de feminidad ostentosa. La cual, toma un cuerpo y una vestimenta de la identidad socialmente aceptada como femenina. No obstante, esto es independiente de la orientación sexual del intérprete, quien puede sentirse atraído tanto emocional, sexual y afectivamente hacia personas de su mismo o diferente sexo biológico. Villanueva (2017) señala que los aspectos prostéticos, estilísticos y de personalidad son constituyentes primordiales de la *drag queen*. Respecto al componente del vestuario, según el Dictionary of Slang and Unconventional English, de Eric Partridge, la palabra *drag* se refería a las enaguas que usaban las mujeres en el siglo XIX en Inglaterra y Europa.

Esto se relaciona al efecto en el movimiento de las mujeres, que era similar a los frenos de los trenes o carrozas al ralentizarlos. Dicho traje no solo formó parte de la vestimenta, sino también de los actores hombres que personificaban personajes femeninos en los teatros (llamados *mollies*) que asistían a reuniones privadas vestidos como mujeres. En la actualidad, la feminidad que se concretiza en el discurso y el cuerpo de la *drag queen* desborda el concepto tradicional heteronormativo y en ocasiones oculta o disimula su masculinidad como parte de la propuesta escénica del personaje (Villanueva, 2017). Con este precedente el trasunto apela a de qué manera se establece una base identitaria para la *drag queen* que es creada por un actor que a su vez pervive y se

configura por unos intereses, y forma de vida particular. Para responder a esta cuestión se parte de que existe una pugna entre dos procesos identitarios de la *drag queen*. Por un lado, lo convencional y lo nuevo, entre prácticas comunes e individuales, entre la identidad de la comunidad y la subjetividad (aspecto referente a su personalidad escénica) de la *drag queen*.

Según esto, la expresión de género implica un proceso psíquico y psicológico que se basa en las experiencias del individuo sobre su propia masculinidad, feminidad e intersexualidad (Doorn *et al.*, 1994). Lo que aplica al actor de la vida social que deviene en *drag queen*, personaje que toma lo femenino y crea una expresión identitaria que corresponde, en su mayor parte, a rasgos femeninos, esto también se puede denotar en los personajes *drag kings* con rasgos socialmente relacionados con lo masculino. Esta expresión es considerada como la identificación de cada persona en el género que reconoce y nombra como propio. Sería la manera en que la persona la configura y asume independiente de la percepción o judicación de los demás. (Gobierno de México [Secretaría de Gobernación], 2016). La expresión de género normativa es la acorde con la identidad género del individuo, y una expresión no normativa no suele concordar lo suficiente con dicha identidad, a esto se le denomina individuos de género no conforme (GNC). Por otra parte, la orientación sexual es la capacidad de sentir atracción física, sexual y afectiva por otras personas de un género distinto o propio a partir de las cualidades físicas, estéticas y tímicas, por ejemplo, a partir de la ropa, los adornos, los movimientos, los olores, entre otros factores hormonales (Cacioppo, *et al.*, 2012).

En el género en disputa la *drag queen* es paradigmática porque logra que la expresión de género adopte un carácter diferido, es decir, se desplace mediante una repetición paródica; el travestismo de este tipo es subversivo en cuanto expone la estructura imitativa del género heteronormativo (Butler, 1990). La identidad y expresión sería teatral, en tanto que imita y hace hiperbólica la

convención discursiva de lo que se considera femenino y masculino. En la *drag queen* dicha representación (Durkein 2014, Moscovici 1988, Hall 1997) imitativa de lo femenino son procesos de construcción de significados o sentidos en función de la realidad y mediante códigos compartidos entre las personas de la comunidad *drag queen* y que el mirante reconoce en escena. Las representaciones hechas por los actores al crear al personaje guardarían una relación con los intereses de los sujetos que construyen su identidad, la cual no sería un proceso inocente o desinteresado, directo o externo a la cultura y política.

La manera en que las *drag queens* conciben y perciben su práctica es un ejercicio de crear significados sobre la base de su experiencia de vida. Dicha construcción identitaria se basa en idear connotaciones específicas de aquello que hacen, para así diferenciarse de los otros sujetos y vivir en la contemporaneidad competitiva, dado que "se trata de un esfuerzo por constituir una imagen, un significante, algo material y también se trata de significados" (Villanueva, 2017, p. 4). Basada en una representación comunitaria que resulta de la creación de significados o procesos de representación por parte de las *drag queen*, a partir de prácticas discursivas entre personajes de la misma colectividad y la manera en que se exhiben frente a un público, sea en vivo o por medio de la fotografía. Para los actores la configuración identitaria se opone a la de otros sujetos o comunidades heterosexuales o personas trans. Otro aspecto de la configuración identitaria de la *drag queen* es el virtual temor a la homogeneización u olvido de su hacer escénico. Según Cánepa (2006) a pesar de que las tradiciones de vieja data son a menudo de origen contemporáneo su consolidación como práctica suele ser un proceso de formalización y ritualización de un modo de expresarse identitariamente como *drag queen* y diferenciarse de otras manifestaciones relacionadas con las diversidades y expresiones de género. Respecto a las dinámicas de legitimación de los sujetos políticos "[la construcción de sentidos] está acompañada por formas de legitimación que

otorgan distintas valoraciones a repertorios culturales particulares y a los significados que se les atribuye, así como autoridad a determinados grupos para escenificarlos o enunciarlos" (Cánepa, 2006, p. 15).

La identidad, en este sentido, no la crea el sujeto en particular, sino que se construye sobre la base de códigos compartidos, estructuras conceptuales en común o relaciones entre conceptos o signos convencionalizados. Así, los actores, cuando configuran su identidad escénica y paródica, esta es gestada desde la afectividad y, a su vez, deriva de la historia de vida del intérprete. Por ejemplo, en la entrevista realizada el 23 de noviembre, uno de los informantes de esta investigación aduce que la transformación en el sujeto femenino le posibilitaba habitar un cuerpo deseado que debido a factores sociales (como la transfobia y la endodiscriminación) y económicos (como los costos médicos) no lo puede hacer. Esto, relacionado con la transición a mujer transexual, sostiene una feminidad virtual que se concreta o realiza como simulacro con la *drag queen* en acción. Esto sería considerado como un tipo de vínculo tímico entre sujeto y hacer escénico desde el reconocimiento identitario y construcción del personaje travestido.

La identidad parece que se trata, para la *drag queen*, de un vínculo basado en la forma en la que cada sujeto habla de su propia práctica, compartida con otras *drag queens* y aprehendida de ellas. Esto constituiría un sentido colectivo, ya que todos configuran el personaje como valioso, original y artístico, criterios que al ser puesto en duda generan rechazo y exclusión. De lo que sí hay evidencia es que este saber hacer-operativo de las *drag queens* lleva a entender que existe en su repertorio escénico y pautas que permiten establecer quién es y quién no es una *drag queen*. Por ello "(...) el hecho de que haya tanto esfuerzo por ser innovador o por mejorar no se debe simplemente a un vínculo profesional con el quehacer, sino de una relación afectiva, debido a la recompensa emocional y simbólica que implica ser la mejor" (Villanueva, 2007, p. 6). Es de esta manera que

en el nexo identitario entre sujeto y personaje (Vencato, 2005) persiste, así, una identificación plena que abarca la vida cotidiana y excluye cualquier tipo de reconocimiento fuera de las tablas escénicas o fotográficas. Por ejemplo, cuando en un espectáculo en vivo se llama con el nombre de pila del actor de la *drag queen* o se reconocen los rasgos (genitales y vello facial) del sexo biológico masculino. Cailleach-Ice y Xtravaganza, informantes de este trabajo, señalan que el personaje al que recurren para ser *drag queen* es algo muy distinto a su personalidad y desempeño laboral en la vida pública, sin embargo, en las entrevistas también queda claro que en ocasiones la identidad *drag queen* consume al actor y lo sincretiza con el personaje; como afirman los informantes, "somos más libres y podemos asumir una faceta más colorida y espontánea, por ejemplo, me atrevo a bailar dejarme llevar por el ritmo de mi cuerpo. Somos unas reinas" (comunicación personal 23 noviembre 2023).

Los personajes parecen ser extensiones de los sujetos o, mejor, capas constitutivas de este y, como se comprende, por ello existe una preocupación por su completitud (que inicia con la elección del nombre que asumirán a lo largo de su carrera), su mejoría y la posibilidad de crecimiento/reconocimiento en el medio público en el que se exponen; redes sociales y bares *gays* de la zona bumanguesa. Se podría decir que la propia poética del *dragqueenismo* les exige un aprendizaje de uso de recursos acelerado, así como una renovación constante para poder mantenerse vigente; estancarse en un solo tipo de presentación o no alcanzarlas expectativas del público (y de los pares) conduciría a una muerte temprana de aquella parte de sí mismas, debido a que ya no puede ser exhibido/consumido, o a la descalificación para ser considerado como una *drag queen* (Villanueva, 2017, p. 7).

Con estas notas queda claro que la identidad es un conjunto de rasgos propios del individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás. La orientación sexual, la identidad

sexual y la expresión de género, son así el resultado de una construcción social, histórica, cultural, y, por tanto, no existen papeles esencialmente biológicos inscritos a la naturaleza humana (Duque, 2010). Para los informantes es claro que la orientación no influye en la decisión escénica y creativo, sin embargo, esta hace parte la historia del actor y es el germen de la motivación para ser *drag queen*. Persona y personaje están emparentados y sus límites son porosos. Pertenecer o no a la comunidad *drag queen* o *queer* no es requisito obligado. En el siguiente apartado, el trasunto de la relación con la cultura *queer*, las *drag queens* y la comunidad LGBTIQ+ serán tratados a la luz de los posibles activismos políticos o no de los sujetos de la investigación.

### ***I. 1.3. Drag queens y cultura queer***

En este apartado se retoma el concepto de expresión de género para sustentar la relación de la cultura *queer* y la *drag queen*. Según la definición del National Center for Transgender Equality, *queer* es un término usado para referir a una persona o grupo cuya identidad y expresión de género difiere de aquellos asociados convencionalmente, lo cual incluye a todas las expresiones transexuales, travestis, transgénero, y *gendrequeers*. Según Villanueva (2017), la cultura *queer* se basa en una construcción identitaria a partir de condiciones culturales y sociales que los sujetos tienen que afrontar. En la *drag queen* la expresión identitaria estaría condicionada o definida por los hechos relacionados con su medio cultural y social. De ahí que dentro de los actores sociales se hace necesario reconocer que la violencia derivada con la comunidad transexual bebe de la propia necesidad de identificarse y separarse del resto/del otro, esto “conlleva concebir que la cultura es siempre un espacio de lucha, un espacio de conflicto en el que las partes quieren ser incluidas en el todo” (Villanueva, 2017, p. 9). Las actividades desplegadas en la escena pública las validan

como práctica cultural reconocida que ha sido acuñada en el imaginario de distintas minorías sexuales sobre las cuales se han desarrollado procesos de apropiación. La cultura *queer* y la *drag queen* están emparentadas, ya que ambas expresan de manera transgresora una propuesta estética y política del género. *Queer* es un término del inglés que data del siglo XVI y que refiere a ‘extraño’ ‘poco usual’, ‘peculiar’ o ‘excéntrico’, esto en el marco de toda manifestación que quiebre o cuestiona los patrones de género históricamente establecidos.

A principios de los noventa el término *gay* se había convertido en algo más habitual para referirse a los hombres homosexuales, del mismo modo, *queer* comenzó a usarse no como sinónimo de *gay* (Jones, 2023). Este autor afirma que existen diferentes aproximaciones al término *queer* como categoría identitaria y término englobante o hiperónimo para referir a las gamas de orientaciones sexuales e identitarias. En este sentido, algunas personas que se identifican como *queer* suelen situarse aparte del discurso y del estilo de vida que tipifican las corrientes en las comunidades LGBTIQ+. Las corrientes teóricas *queer* también propugnan el uso de *cuir* como adaptación al español. Término que ha acogido un contenido político, ya que refiere a todo tipo de expresión que abogue por la libertad de género y las sexualidades (Córdova, 2003). Refiere a un posicionamiento en el que la identidad es, por un lado, interrogada y criticada por sus efectos excluyentes, y por otro es considerada en un proceso que excede y que imposibilita su cierre, su estabilidad. El pensamiento *cuir* se define, así, como aquello que busca desestabilizar las formas hegemónicas del conocimiento, desde el binarismo como estructura del pensamiento.

Toda identidad es constantemente amenazada por el exterior y que, por lo tanto, está inevitablemente abierta a procesos de rearticulación y redefinición de sus límites (Córdova, 2003). El término desde los años noventa ha adquirido un contenido político y está vinculado en general a la disidencia sexual; sujetos que se reconocen con una inclinación que no es continua o exclusiva.

Desde esta perspectiva, la comunidad *queer* sostiene que una persona puede establecer relaciones sexo afectivas sin definirse como homosexual o heterosexual. La sexualidad *queer* es un tercer género que puede comprender todos los matices que el género puede adoptar (Kosofsky, 1993). Dentro de lo considerado *cuir* se defiende la coexistencia de una continua interacción entre lo biológico y lo cultural, entre el dimorfismo sexual, hombre-mujer, y el producto sociocultural de cada uno de ellos: masculinidad-feminidad (García-Leiva, 2005).

Tres son las corrientes teóricas que han tratado de explicar el origen del género: la sociobiológica, el constructivismo social y la psicodinámica. Consideran que las diferencias de género son inestables en el tiempo. La primera plantea un origen biológico con base en las estrategias adoptadas por varones y mujeres a lo largo de la evolución para garantizar la reproducción. La segunda establece diferencias en el ámbito sociocultural en un tiempo y en un lugar específico, es decir, dentro una misma situación pueden coexistir distintas construcciones de género. La tercera propone que el origen reside en un proceso de identificación primaria en los primeros años de vida del sujeto; influencia de crianza. De esta última derivaría que los roles de género, por ejemplo, también se asignan en función del trabajo; si una labor es habitualmente desarrollada por hombres se considera que el ser hombre implica esa serie de características. Creencias que se plasman en diferencias reales a través de dinámicas de asignación y expectativas que regulan las habilidades y motivaciones de los sujetos. Así, las expectativas crean el esquema de autocumplimiento reforzándolas (García-Leiva, 2005). Desde otra latitud, el movimiento político *queer* está ligado a proyectos democráticos radicales antiesencialistas y antihegemónicos. Inicialmente con bases del movimiento postfeminista y como movimiento *postgay* y *poslésbico* que se basaba en una identidad estática, lo que define al movimiento como *queer* a una propuesta contracultural ubicada en un paradigma deconstructivo (Duque, 2010).

Finalmente, ‘queer’ ‘cuir’ y ‘crip’ son conceptos equivalentes a cuerpos no normativos o a identidades estigmatizadas. Abogan por establecer alianzas entre las diferencias que excluyen o discriminan, lo que ayuda a construir y establecer, rasgos o características que conforman un cuerpo normativo, frente al que no lo es. Abarcaría lo considerado ‘desviado’, cuestionando los efectos normalizadores y abogando por la multiplicidad de cuerpos e identidades que se alzan contra el sistema que los construyen como ‘normales’ y ‘anormales’. Del Pino (2019) señala que lo dentro del cuir se localiza la *drag queen*, el *drag king*<sup>9</sup> y los sujetos trans en sus diferentes expresiones identitarias. Supone una mirada geopolítica hacia el sur desde las periferias. ‘Crip’ viene de ‘cripple’ (su equivalente en español vendría a ser tullida/o, lisiada/o) y surge como crítica a los *Disability Studies*, ofreciendo un marco mucho más interseccional, pues analiza cómo social y culturalmente las categorías (género, el tan criticado concepto de raza llevado a la caracterización humana, etnia, discapacidad, sexualidad, clase social, nacionalidad) se entrelazan.

En la situación latinoamericana y colombiana se ha optado por la traducción de cuir<sup>10</sup>, que remite a cuerpos no normativos y a identidades estigmatizadas que convergen en un mismo cuerpo (Del Pino, 2019 y Scasserra, 2025). Cuir es conocido desde finales del siglo XX y principios del XXI en diferentes publicaciones, haciendo notable la urgencia por generar términos hispanizados desde el sur y para el sur, teniendo en cuenta la situación social, política y étnica particular de Latinoamérica. Lo cuir está también en una búsqueda constante de otras metodologías que muestren inquietudes discursivas cuando se quiera repensar sobre los imaginarios de la insumisión

---

<sup>9</sup> "hombres sin pene, mujeres sin vagina, discapacitados-*cyborgs*, femmes *butchs*, maricas lesbianas, cyberfeministas, seropositivos, *body hackers*" (Del Pino, 2019, p. 1). lo cuir se abren las expresiones de género travestis, *transm* no bianrias, y todas las identidades restantes de las siglas LGBTIQ+.

<sup>10</sup> Remitiendo de nuevo a su historia de reapropiación y resignificación (de insulto a identidad) otros investigadores e investigadoras de la región andina han propuesto la teoría cuy(r) en referencia al popular animal que habita en países como Ecuador y Colombia (Falconí, 2014).

social por medio de prácticas transfeministas<sup>11</sup> y de la disidencia sexual (Trujillo, 2021). Por otro lado, el reconocimiento identitario de las *drag queens* y la cultura cuir es un modo de reconocimiento sociopolítico de cómo los actores sociales participan en procesos de reconocimiento de cuerpos, sexualidades y rasgos no normativos en la vida pública. (Hilas, S y Moretti, I, 2023). Butler, a comienzos de los noventa, expuso el modo y el proceso en que se resignificó subversivamente el insulto y dio lugar a una reivindicación política. La autora propone una nueva lista, puntillosa y específica, que recupera algunas de estas denominaciones de lo cuir “*drags*, mujeres u hombres feministas, *Queens*, hombres que se identifican con lesbianas, o lesbianas que se acuestan con hombres” (Hilas, S y Moretti, I, 2023, p. 22)

En definitiva, las prácticas identitarias y sexuales siempre exceden la homogeneización normativa (Hilas y Moretti, 2023), por lo que el término cuir es usado como término equivalente a los sujetos de la comunidad LGBTIQ+. Cuir rompe con cierta organización de los elementos que integran la identidad sexual, mostrando sus fisuras. Las sexualidades, las identidades de género y el modo en el cual se expresan no son conjuntos unitarios/ coherentes y las normas identitarias hegemónicas siempre dejan fuera lo cuir. En su potencia crítica, la tensión que plantea lo *cuir* permite considerar no solo la posibilidad de identidades inestables, sino pensar antes bien en términos de práctica: sexuales, afectivas, expresivas. Las reinas usualmente desarrollan la actividad pública dentro de los parámetros de la cultura cuir, así que los actores y simpatizantes incluye a roles no convencionales frente al sexo, la sexualidad y el género. Para Butler hay una diferencia importante entre las acciones identitarias de la vida cotidiana y las llevadas a cabo en el escenario, por ejemplo, no es lo mismo ver a una travesti en el autobús que en escena (Mayoral, 2020). *Drag queens* desarrollan la actividad pública dentro de la cultura *queer*. En la actualidad, uno de los principios

---

<sup>11</sup> Podría decirse finalmente que el movimiento transfeminista comienza a principios del siglo XXI, algunas veces nombrado como tal y otras no, pero que se va tejiendo con los planteamientos de Judith Butler (Trujillo, 2021).

escénicos de la práctica se basa en que cualquiera puede devenir en *drag queen* sin importar la identidad, la sexualidad y el género del actor.

## **I.2. Planteamiento del problema**

El abordaje de este asunto desde la semiótica, entendida como una ciencia que posibilita comprender cómo en las representaciones de conjuntos sémicos se construye en sentido y, en este, las dinámicas de la identidad del sujeto en las relaciones interpersonales expresadas en diversas prácticas portadora de significado (incluidas las que responden a la afectividad, las decisiones socio-políticas y económicas, entre otras). Estas construcciones, mediadas con complejos sémicos materializados en procesos enunciativos, se organizan, para el caso, en el discurso fotográfico enunciado y hacen presente, al mirante, el cuerpo significante de la *drag queen* que establece coordenadas identitarias del actor social escenificado en las dinámicas de la vida urbana.

La semiótica se ocupa de investigar, analizar y construir modelos científicos de problemas como el estudio de objetos particulares y complejos que se sincretizan en soportes materiales, sean analógicos o digitales, y cómo estos son puestos en circulación y son reevaluados, aceptados o excluidos por una comunidad social específica. Por la naturaleza del problema planteado, la investigación abordó objetos visuales, cuyo tratamiento científico cuenta con una consolidada base, en los últimos treinta años, de la semiótica visual, lo mismo que la semiótica de las prácticas culturales. En estas investigaciones, el cuerpo vivo es el centro de las descripciones y explicaciones de los procesos de producción de sentido en el ámbito de un *ethos*<sup>12</sup> particular que constituye la expresión

---

<sup>12</sup> El *ethos* entendido como el modo de manifestación de la forma de vida, que son los parámetros con que un universo sociocultural, con la respectiva construcción social de la realidad, se mantiene en vida y persiste; el *ethos* sería la

de formas de vida, o de sistemas de creencias, valores y modos de persuasión cultural que no necesariamente son homogéneos y sí contradictorios. De esto se colige que el marco de referencia científico y teórico, así como los recursos analíticos, tienen como fuente la semiótica de tradición greimasiana de la Escuela de París, pero con los desarrollos ulteriores, como la semiótica de la afectividad, la semiótica tensiva, del discurso, de lo visible, del sujeto enunciado y del sujeto enunciatario y, especialmente, la semiótica de las prácticas culturales. Estas no son semióticas distintas; la semiótica es una sola, con diferentes desarrollos y alcances internos, como cualquier otro campo de investigaciones científicas.

Para el estudio desde la semiótica de la imagen visual, se consideran conceptos y procedimientos semióticos consolidados para el análisis de muestras; por ejemplo, los logros de (Maria Giulia Dondero, 2020; Anne Beyaert-Geslin, 2017; Pierluigi Basso Fossali, 2011) quienes con el estudio de la fotografía, el retrato, el autorretrato y el selfi, desarrollan una gramática de la enunciación con lenguaje visual en el género fotográfico y recientemente sus investigaciones que emplazan asuntos como el soporte y el marco de publicación de la fotografía que, para este caso, corresponde a la numérica y el dispositivo del retrato/autorretrato que convoca también la noción de rivalidad acción y determina la relación de la figura en el fondo. La imagen numérica es posible de manipular con herramientas informáticas, como la intervención digital para el diseño, el color, el retoque, la saturación, superposición de elementos, recortes, etc. Este tipo de imagen digital se gesta desde un soporte formal que sería el código informático que se relaciona con un segundo soporte que

---

manifestación de acciones y de formas que expresan los valores de la forma de vida; tales axiologías son heterogéneas, contradictorias, como la naturaleza del sentido común, donde convergen visiones, sentimientos e intelecciones diferentes, incluso contradictorias, de la comprensión y modos de establecimiento del mundo para una cultura. En este caso, la *drag queen* escenifica su identidad artística de una forma particular. Este *ethos* es la expresión del signo y el contenido el sistema de valores, lo cual en semiótica no solo es la manifestación del sujeto (el intérprete o actor que escenifica al personaje femenino) sino también de su entorno sociocultural. Desde esta perspectiva, el *ethos* es asimilado como la manifestación de los contenidos o de los regímenes enunciativos, afectivos, estéticos, intersubjetivos y cognitivos que constituyen la *forma de vida* (Fontanille, 2015).

sería de relación organizativa, temática e interfaz de la página web (Dondero, 2020). Se trata de un tejido que se constituye de correlaciones entre los planos de expresión y contenido mediante una instancia de enunciación, de modo que la imagen posee una sintaxis que hace parte de la propia organización discursiva. Así, para esta investigadora, la imagen funciona como un lenguaje que posee un metalenguaje propio y que estratifica múltiples instancias enunciativas más o menos realizadas o virtualizadas (2011).

Una posibilidad para el estudio del retrato como género compuesto por un tema, en el cual la figura humana es central y se fundamenta en el principio de “rendre présents ceux qui sont absents” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 101). No obstante, el sujeto debe estar en la capacidad de diferenciarse de su representación<sup>13</sup>. La presencia del sujeto de la enunciación transforma el enunciado y lo actualiza. En el objeto, la competencia virtual del mirante/operador; que no es más que el simulacro de los virtuales mirantes (observadores) « le modèle nous regarde en face ou qu’il semble regarder l’Autre (...), car ce qu’il regarde ne peut jamais être que le simulacre de celui ou de celle qui le regarde –une figure par conséquent qui nous désigne » (Beyaert-Geslin, 2017, p. 165). Así, el retrato frontal responde a un *yo* cuya mirada enuncia la trascendencia de este componente en la fotografía.

También, es relevante caracterizar los retratos sobre fondos neutros y escenificados, lo cual en el análisis compositivo revela valores con el simulacro del mundo enunciado. Esto, recuerda en todo caso, la relación entre retratos y autorretratos (géneros fotográficos capitales en la pesquisa y de los cuales se establecerá más adelante la relación con la enunciación por representación, ostensión e instauración), ya que ambos emplazan al sujeto de escena. Esta oposición mencionada posibilita diferenciar el formato fotográfico que traduce ciertas transformaciones estatutarias del

---

<sup>13</sup> La teoría de la enunciación visual transforma el “je et il en instances aux status complémentaires, toutes déduits de la position d'un énonciateur dont la place est reconstituée à partir de ces différences” (Landowski, 1997, p. 165).

sujeto (Beyaert-Geslin, 2013). La distinción entre la figura y el fondo se basa en un escrutinio de la textura (Grupo  $\mu$ , 1992). La figura concentra la atención, mientras que el fondo es objeto de una fijación menos potente<sup>14</sup>. Las categorías del espacio y del tiempo dan consistencia a un cuerpo y le proporcionan un anclaje deíctico; un aquí y ahora. Así, el acto de la enunciación se inscribe figurativamente en la forma misma del cuerpo, dándole una carne, una presencia que lo une, al mismo tiempo que lo describe tal y como lo describe en sí mismo. La enunciación entrega entonces la intimidad de la presencia “Ainsi la ressemblance s’efface-t-elle sous l’effort qui porte le portrait vers la présence, et l’effet de présence (Beyaert-Geslin, 2002, p. 86). Aquí se establece que la cara, la cabeza y la mirada son condiciones esenciales en el retrato. Su relación con la llamada “buena distancia” es capital, porque hace referencia al dominio visual de la presencia; la proximidad acordada a los objetos (como presencias actuales se convierten en potenciales) cuando se alejan del tema (Fontanille y Zilberberg, 1998). Esta relación hace de la distancia el criterio de la presencia semiótica un vínculo ya estudiado desde la fenomenología. Además, la proximidad de los cuerpos en el retrato permite controlar la magnitud del sujeto y su relación con el espacio (que puede ser mimético); propiedades que definen y refieren la noción de profundidad en la fotografía (Beyaert-Geslin, 2002)<sup>15</sup>.

Por otra parte, lo que corresponde a la imagen numérica, esta es posible de manipular con herramientas informáticas, como la intervención digital para el diseño, el color, el retoque, la saturación, superposición de elementos, recortes, etc. Este tipo de imagen digital se gesta desde un

---

<sup>14</sup> El retrato sobre fondo neutro da lugar a una organización centrípeta que concentra todos los valores en la figura, como para densificarla. El retrato sobre fondo escenificado, por el contrario, ejemplifica una organización centrífuga que los disemina en el espacio circundante, como para desdensificar la figura, pero también dispersar los valores en el mundo (Beyaert-Geslin, 2013).

<sup>15</sup> La profundidad también ha sido abordada el filósofo Merleau-Ponty quien la concibe como una localidad global en términos de altura, distancia, masa de los cuerpos, voluminosidad. “Elle témoigne dans ce cas d’un effort du portrait qui, pour restituer l’identité de l’être, en recherchera les caractères essentiels” (Beyaert-Geslin, 2002, p. 88).

soporte formal que sería el código informático que se relaciona con un segundo soporte que sería de relación organizativa, temática e interfaz de la página web (Dondero, 2020). Se trata de un tejido que se constituye de correlaciones entre los planos de expresión y contenido mediante una instancia de enunciación, de modo que la imagen posee una sintaxis que hace parte de la propia organización discursiva. Así, para esta investigadora, la imagen funciona como un lenguaje que posee un metalenguaje propio y que estratifica múltiples instancias enunciativas más o menos realizadas o virtualizadas (2011). Este fenómeno está relacionado de manera coherente con la concepción de la semiótica de la imagen visual como práctica sincrética donde domina la captación visual, a partir de lo cual es viable considerar que los constructos visuales son prácticas semióticas empleadas por las *drag queens* para configurar una identidad que hace presencia en espacios en línea, y que conciernen a una intencionalidad afectiva, social y cognitiva (Basso Fossali y Dondero, 2011).

### **I.3. Formulación del problema de investigación**

El interrogante central que condensa el problema de esta investigación es ¿cómo se construye la representación de una feminidad teatralizada e hiperbolizada en los retratos y autorretratos, divulgados como un quehacer discursivo visual en las redes sociales de internet, de unas *drag queens* del espacio urbano de Bucaramanga entre los años 2019 y 2023?

Este problema de investigación es una posibilidad para comprender desde el análisis semiótico a) cómo estos intérpretes de la feminidad, en las escenas prácticas, asumen una máscara del personaje, b) la estrategia del fotógrafo y la *drag queen* en la práctica fotográfica, c) las estrategias del actor que confecciona y divulga el resultado en Instagram y d) la forma de vida cuya práctica

se construye en la lectura de las fotografías divulgadas en las dinámicas de la sociedad contemporánea. Además de los análisis de otros campos científicos que abordan, por relaciones de pertinencia, y solo en estas condiciones, la acción política-social en las disputas de minorías y los estudios de género desde las teorías de la sexualidad y la identidad del individuo, la fotografía del retrato y el autorretrato de las *drag queens* es un fenómeno que no ha sido abordado desde la semiótica, en Bucaramanga. No obstante, esto destaca la importancia de visibilizar una propuesta con rigor científico de colectivos minoritarios que, llevados al ámbito académico, posibilitan la comprensión de dinámicas sociales y formas de vida, que en términos de Fontanille (2015), son develadas dentro de un entramado complejo de relaciones socioculturales. La pesquisa se realizó en el ámbito de la configuración teatralizada que el actor realiza en la fotografía de las redes sociales de internet, más específicamente Instagram. La exageración ostentada de la feminidad fue considerada en el estudio sobre la *drag queen* porque refiere a una identidad particular y, entre otros trasuntos, de la comunidad que se agencia y organiza políticamente para la exhibición pública (Herrera, 2021).

#### **I.4. Objetivos de la investigación**

El análisis semiótico de un texto fotográfico implica realizar una sección o corte en un espacio temporal, puesto que el investigador focaliza y modeliza elementos puntuales de la acción representada o narrada visualmente, en este caso, por una imagen visual que representa y ostenta al personaje de la *drag queen*. Se trata de una puesta en escena a partir de la intervención del cuerpo vivo y de una toma de disposición del actor/personaje en el retrato y autorretrato. En este sentido, cumpliendo con el objetivo trazado la investigación abordó elementos composicionales y diversas figuras que entran en una narrativa en la fotografía de la *drag queen*; previamente, se consideró el cuerpo como un elemento crucial del proceso analítico de las fotografías para evidenciar la manera en que se construye la representación de la feminidad teatralizada e hiperbolizada en los retratos y autorretratos de ciertas *drag queens*, divulgados en redes sociales, y cuyas labores de divulgación se ejecutaron en el cronotopo previamente establecido. Los objetivos establecidos se pueden comprender como un proceso que implicó la comprensión del fenómeno fotográfico desde la propuesta de la semiótica de las prácticas y que no se restringe solo al estudio del texto-enunciado en la red social de internet. Como se evidencia en los capítulos sucesivos, el andamiaje de la propuesta inicia con la conversión del actor social en el personaje femenino para explicar el origen de lo mostrado en la fotografía.

##### ***I.4.1 General***

Construir un modelo de lectura de los modos inmanentes de representación fotográfica del cuerpo teatralizado e hiperbolizado femeninamente por algunas *drag queens* en el retrato y autorretrato fotográfico divulgados en Instagram en los años (2019-2023).

#### ***I.4.2. Específicos***

- i. Modelizar un esquema de transformación del paso del intérprete masculino al personaje *drag queen* en el retrato y autorretrato fotográfico en que este se escenifica.
- ii. Determinar los ajustes estratégicos de las dos escenas prácticas que se constituyen en la toma fotográfica y en la conversión digital del objeto semiótico que es divulgado en la red social de internet.
- iii. Construir un esquema de la organización de lo expresado por las fotografías de las *drag queen*, lo que comprende procesos narrativos, figurativos y axiológicos como modos de representación de una práctica de intercambio de bienes de consumo en la sociedad contemporánea.

#### **I.5. Antecedentes**

En diversos trabajos académicos, regionales, nacionales e internacionales se ha abordado el problema de la identidad y del impacto sociocultural de la *drag queen*. A partir de investigaciones de otras latitudes se hace aquí una sucinta recapitulación de la historia teatral del travestismo como cimiento de la práctica *drag queen*. Enseguida, se abordan estudios más contemporáneos

desarrollados en el espectro nacional sobre el tema de investigación para justificar el problema de este proyecto científico, el punto de partida y su desarrollo en términos de alcances y limitaciones.

La *drag queen* es una práctica teatral que tiene cimientos en el teatro griego antiguo. En este caso, los roles femeninos eran representados y asumidos conscientemente por los hombres más jóvenes. Un ejemplo del travestismo como recurso teatral está presente en la obra *Las Bacantes*, 409 a. C.<sup>16</sup> de Eurípides, donde el rey de Tebas (Penteo) se viste de mujer por consejo de Dionisio para vigilar el comportamiento de las bacantes en el rito dionisiaco en el monte Citerón. Este tipo de escenificaciones no son exclusivas de occidente. Entre muchos ejemplos, como en toda la tradición griega, el teatro de oriente y en el teatro isabelino, está el caso japonés. En Japón, a mediados del siglo XV y con el fin de preservar la moralidad de las mujeres, a estas se les prohibía participar en las obras de teatro Kabuki. La puesta escénica de papeles femeninos a cargo de actores originó el arte de los *onnagata*<sup>17</sup>. Los hombres que encarnaban los papeles femeninos eran entrenados desde la infancia para poder llegar a representar teatralmente a la mujer de la época; esta formación iniciaba en edad temprana y los aprendices debían estudiar y copiar los gestos, el maquillaje y los movimientos femeninos de un amplio repertorio de caracteres. En China, este hacer artístico se consolidó de manera similar, pero en el ámbito de la ópera tradicional como se recupera con el filme estadounidense, entre otros productos culturales, *M. Butterfly*, (1993)

---

<sup>16</sup>La tragedia narra el periplo del dios Dionisio hijo de Zeus y la mortal Sélame, hija de Cadmo rey fundador de Tebas. La condición de divinidad de Dionisio es negada en por rey la ciudad y este es acompañado por una comitiva de bacantes y ménades encargadas de adorarle para demostrar su condición de dios.

<sup>17</sup> Este tipo de actores representaban papeles de mujeres solteras, esposas y princesas. No obstante, no podían interpretar a niñas o infantes y los papeles de ancianas o monjas eran encarnados por los *Kashagata*. En 1664 se crean *tsuzuki kyōgen*, piezas dramáticas de varios actos, se establecen ocho tipos de personajes (*tachiyaku*, *katakiyaku*, *dokekata*, *oyajikata*, *wakaonnagata*, *wakashugata*, *koyaku* y *kashagata*). La presencia de actores niños en el escenario del teatro japonés es de larga tradición y es mucho menos inusitada que la presencia de la mujer encarnada por los actores. El actor de Kabuki es considerado el mejor *onnagata* de su momento. Durante dos años interrumpió su carrera de *onnagata* para actuar en calidad de *tachiyaku*. La primera de las reglas del Ayame para el comportamiento del *onnagata* (para un actor que se especializa en roles femeninos) es mantener la personificación en la vida cotidiana y el efecto sobre aquellos que lo encuentran fuera del escenario, para así, aumentar en ellos la admiración por el propio arte (Brázhnikova, 2011).

dirigida por David Cronenberg basada en la obra de teatro homónima de David Henry Hwang que recupera un caso de espionaje de la década de los cincuenta, del siglo XX, que causó conflictos entre Francia y China.

En el teatro clásico británico isabelino de mediados del siglo XVI, algunas obras eran interpretadas por actores que hacían uso de indumentaria femenina y realizaban una proyección del comportamiento social, la aristocracia, la organización política, los roles de género y los convencionalismos sociales. A inicios del siglo XVI, las mujeres pudieron asumir roles femeninos y debieron convencer, con distintas estrategias histriónicas, que efectivamente eran féminas y no hombres encarnando dichos papeles. Otro caso de la inclusión de personajes travestis fue el nacimiento de la ópera en el año 1600 en Florencia (Italia), en donde el canto lírico adquirió importancia en las óperas u operetas que se presentaban en las cortes. Esta expresión artística también fue foco de censuras extremas, en la primera década del siglo XVIII, bajo el pontificado de Clemente XI, fue desaprobada en Roma por entenderla como inmoral, por lo que compositores, instrumentistas y cantantes optaron por dedicarse al oratorio, o *melodramma sacro*, forma que no se encontraba afectada por la prohibición pontificia (Leyser, 2006). El sonido de falsete casi femenino era utilizado desde la época de Mozart y hasta la llegada de Gilbert Duprez tenor francés que se hizo famoso por su voz de pecho. Hasta entonces los tenores pasaban a la zona aguda sin casi utilizar voz de pecho, por lo que luego de la pubertad la voz se tornaba inestable y sucedían todo tipo de problemas. Fue durante estos siglos que el canto lírico se convirtió en arte de culto formándose los primeros maestros de canto y con ello las formas de emitir voz se fueron estabilizando, pasando por convencionalismos de cada época.

Así, llega el caso de los *Castrati*<sup>18</sup> quienes mediante una intervención traumática de sus genitales conseguían conservar la voz aguda infantil, considerada tierna y emocional, con las cualidades de intérprete adulto que un niño difícilmente podía igualar. Esta práctica es de vieja data, ya que desde la creación del Imperio Romano de Oriente (Constantinopla 400 d. C), Elia Eudoxia, emperatriz romana (consorte) tenía un coro cuyo maestro era un ‘eunuco’, lo que podría haber establecido el uso de *castrati* en los coros bizantinos. Se tiene registro (siglo IX) en la Basílica de Santa Sofía, los eunucos (además estos eran empleados como cuidadores o guardas de los harenes) participaban en los coros, pero desaparecieron con la llegada de la Cuarta Cruzada en 1204 (Banco de Archivos Digitales en Colombia [BADAC], 2021). Adicional a esto, fuera del ámbito artístico los eunucos eran valorados como políticos de alto rango porque no podían engendrar descendencia que pusiera en peligro la política. Por otra parte, en el periodo del Barroco europeo *i castrati* eran artistas que se comparaban con mujeres, pues carecían de una voz grave típica del hombre socialmente aceptado. Uno de los cantantes líricos más famosos es el caso de Farinelli, quien nunca logró desarrollar ni su voz ni rasgos masculinos marcados debido a la falta de testosterona. Dicha apariencia femenina causaba señalamientos sociales, pues el hecho de ser identificado como mujer, para la época, era estar un escalón bajo en la sociedad (Alcalá, 2022).

Las mujeres fueron prohibidas en el coro a principios del siglo XVI al crearse la Capilla Pontificia bajo el Papa Julio II, el cual autorizó la castración *ad honorem Dei*; término en latín refiere a una acción para honor o por honra. Era usada para describir una actividad que se realizaba sin

---

<sup>18</sup> Del italiano *castrato*; castrado (Real Academia Española, 2025, 23.ª ed. [versión 23.8 en línea]). El término tradicional español (hoy en desuso) referido a estos cantantes era capón, no obstante, en la actualidad se emplea la palabra italiana. La castración consistía en la destrucción o ablación del tejido testicular sin llegar a la mutilación del órgano reproductor masculino. Según algunos autores la práctica pudo originarse en España ya que parece probable que la tradición española de los sopranos *falsetistas* puede haber ocultado a los castrati. Para la época, España estaba bajo gobierno musulmán durante la Edad Media, y en la tradición cultural del Cercano Oriente la castración tenía una larga historia. Por otra parte, se tiene registro de que la práctica se realizaba raramente en los estados más meridionales de Alemania, por ejemplo, en 1574 había castrati en la capilla de la corte ducal de Múnich el *Kapellmeister* (director musical) fue el famoso Orlando di Lasso.

remuneración. Empero, no todos los cantantes acabaron en los coros de las iglesias, ya que algunos fueron destinados al campo de la ópera. Fue para 1798 que el Papa Pío VI revocó la prohibición de la participación femenina y entonces las mujeres volvieron a cantar en los escenarios. La decadencia de los *castrati* en este siglo también fue debido nuevamente a la incorporación de los falsos cantantes que eran hombres que falseaban por instantes su voz. Según el autor, la decadencia dio lugar a que muchos *castrati*, por su parecido femenino iniciaron lo que hoy conocemos como travestismo. En 1902 finalmente con la publicación de la bula se prohíbe en la música religiosa la práctica de mutilación, esto marcó el fin de un periodo de castración y relegación de la mujer en el campo sacro y operístico (Alcalá, 2022).

La práctica del travestismo escénico es considerada como vestigio de lo que hoy en día se comprende como la *drag queen*. Al respecto, Escalonilla (2000) señala que el intérprete que asume la máscara femenina constituye uno de los recursos omnipresentes en el teatro del Siglo de Oro español. En obras de Lope, Rojas Zorrilla y Calderón abundan personajes que usaban este recurso de manera dramática en comedias, piezas breves y autos sacramentales. Entre la indumentaria se encuentran trajes, mantos, rebozos, velos, máscaras y los juegos de voces articulados por el artista para crear la ilusión referencial de la feminidad. El público que presenciaba estas puestas escénicas estaba conformado en ocasiones por la alta sociedad de la época, es decir, los nobles. El rey Felipe IV se deleitaba con estas muestras histriónicas y carnavalescas, pues en “el hombre, el disfraz femenino representaba la transgresión por la cercanía con formas sexuales prohibidas y hasta condenadas en aquella sociedad” (Escalonilla, 2000, p. 489). El espectador era consciente de la propuesta teatral, del artificio del vestuario y los desempeños kinésicos exhibidos en la escena.

En América, en la década de 1950 (periodo anterior a la llamada revolución sexual), la representación contaba con la participación de actores que interpretaban personajes femeninos para

intensificar la comicidad sociales y políticos. En Estados Unidos, algunos imitadores de la feminidad protagonizaban espectáculos de juglares racista, en los que los actores, en su mayoría blancos, vestían de negro para representar estereotipos raciales afroamericanos; el llamado *blackface*<sup>19</sup>. Un personaje común era *yaller gal*, un hombre vestido de mujer negra de piel clara. (BBC News Mundo, 20 de septiembre 2019). Con el periodo de la cultura de la extrema discreción de las diversas formas de expresión sexual y de género mantenidas en el llamado *closet*, por no corresponder a discursos conservadores sobre las identidades y las expresiones libres de la personalidad, y antes de los disturbios de *Stonewall*<sup>20</sup> (1969, Nueva York), se popularizó este personaje femenino interpretado por hombres y mundialmente se empezó a reconocer como la *drag queen*. Esta representación teatral, con alcances artísticos, según el caso, y con ostentación hiperbólica de la feminidad, se empezó a escenificar en sitios habitualmente prestigiosos o en bares nocturnos. En algunos lugares, la *drag queen* usaba el *vogue* o *voguing*, un estilo de baile que, con los movimientos, desafiaba la estructura y los roles preestablecidos de lo considerado como masculino y femenino y que, desde la década de los años 80 del siglo XX, se ha venido popularizando y haciendo cada vez más visible en el *Pride* o día del Orgullo LGBTIQ+ y en productos de los medios de comunicación dirigidos a las masas.

En Latinoamérica, a diferencia de lo ocurrido en Norteamérica y Europa, hay una relación más profunda con las situaciones enunciativas desde donde se configura el intérprete, de manera que la *drag queen* y la cultura *queer* se produjo en un panorama hostil, patriarcal, sexista y homo/transfóbico. En géneros populares del arte, como en el teatro, se evidencian variadas formas de

---

<sup>19</sup> Este tipo de maquillaje se conocido como cara negra/ cara marrón (original en inglés) se lo suele aplicar una persona de raza blanca para parecer negra. Se trataba de una expresión escénica que provenía de la ópera inglesa con la música de origen negro, procedente de las plantaciones de África. El *blackface* se encasilla dentro conocido género teatral musical estadounidense *minstrel/ minstrels*.

<sup>20</sup> Los disturbios *Stonewall* son considerados como protestas y manifestaciones en contra de las redadas de la policía de Nueva York acaecidas el 28 y 29 de julio de 1969. Estos eventos son considerados como punto de inflexión para los movimientos LGBTIQ+, no solo de Estados Unidos, sino de todo el mundo (Caro, 2020).

travestismo (Caldas, 2019; Riquelme, 2018; Trupia, 2020; Lozano, 2013). En Argentina, en los escenarios porteños, hay numerosos ejemplos de obras con actores que usaban atuendos femeninos; “al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, no se busca provocar hilaridad entre el público, sino, muy por el contrario, despertar admiración frente al virtuosismo interpretativo” (Lozano, 2013, p. 99). Villanueva (2017) indica que la imagen de la travesti en Perú está ligada al trabajo sexual. Su cuerpo está relacionado a enfermedades venéreas; sexualidades enfermas y contaminadas según la sociedad de Arequipa. El tema de la prostitución y el travestismo no es solo un prejuicio por parte de las *drag queens*, sino que corresponde a una condición usual en América hispánica. Esto último, es relevante ya que los conflictos sociales y culturales de la presencia de la travesti y el rechazo derivada de la práctica escénica a impulsado obras que rescatan temas como la aceptación, la discriminación, la violencia, en algunos casos, en el marco de dictaduras y representaciones sociales.

En Sudamérica el asunto ha sido tratado de muchas maneras y en los sucesivo se numeran tres casos específicos de obras de la literatura latinoamericana que abordan diferentes conflictos de las travestis en países del cono sur. “El beso de la mujer araña” (1976), obra literaria de Manuel Puig, retrata a la sociedad argentina y en especial a las minorías bajo mandatos totalitarios y dictaduras militares. La identidad de Molina rompe con lo socialmente establecido y emplaza una nueva identidad donde el género no está relacionado con el sexo biológico/anatómico (Mayorga, 2014). Desde su sensibilidad literaria hace una interpretación del mundo *queer* argentino en la época de la dictadura militar. La obra de Puig que refleja la situación política en Argentina y, en general de Latinoamérica, también se esbozan personajes que por la expresión identitaria son perseguidos, encarcelados y asesinados (Berger, 2020).

Por otra parte, el chileno Pedro Lemebel, entre otras obras, con “Tengo miedo torero” (2002) adaptada al cine en 2020 por el director Rodrigo Sepúlveda, ubica su relato en 1986 en plena dictadura de Augusto Pinochet. En el libro se desarrolla una historia de amor entre la “Loca del Frente” (una vieja travesti) y un joven (Carlos)<sup>21</sup>. Al respecto, la historia que se ubica en la ciudad chilena se caracteriza por imponer ciertos cánones y prejuicios en los que predominan el binarismo de género y la hegemonía masculina. Se encuentra estructurada y estratificada para establecer una construcción ideal sobre las identidades y expresiones de género, organizándolas entre lo femenino y masculino, donde el primero se encuentra subordinado al segundo (Gajardo, 2020). También, hay que tener en cuenta la situación del post estallido social donde han surgido movimientos contestatarios, rupturistas vanguardista frente a lo establecido, demostrándose tanto fuera como dentro de la academia y las letras. En suma, la obra del escritor chileno aborda temas del marginalidad chilena y latina y es un referente de la literatura contestaría en temas de género y su estilo como artista de performance se caracterizó por el uso de la provocación como herramienta de denuncia política y social.

Por último, los textos del colombiano Alonso Baute “Al diablo la maldita primavera” (2002) y “Locas de felicidad” (2009), crónicas del barranquillero John Better, abordan feminidades emergentes (latinoamericanas) como el hombre travestido, al estilo de una sexy estrella (original en inglés). Aparece, entonces como un artilugio que perturba e incómoda estética y éticamente la sociedad conservadora colombiana (Hernández, 2017). Así, su narrativa al adentrarse en la construcción de identidades de hombres travestis indaga sobre la naturaleza de la feminidad e interroga

---

<sup>21</sup> Estos personajes se encuentran luego de que La Loca escapara de un club nocturno allanado por Carabineros de Chile en pleno espectáculo, asesinando a algunas de las travestis ahí presentes. La posterior persecución de las fuerzas policiales provoca que Carlos, quien merodeaba por la calle encontrara y escondiera a la mujer, acción que terminaría enamorándola del desconocido. Debido a esto la vieja travesti empieza a cumplirle favores que terminarán vinculándola con la planificación del Frente Patriótico para asesinar a Pinochet.

por la realidad de los géneros sexuales. Dentro de este marco aparecen en Colombia dos obras que exponen esa realidad social hasta ahora poco abordada en la literatura nacional, a partir de las voces de personajes *travestis* y *drag queens* con papeles protagónicos que revelan un país diverso pero conservador, marcado por la exclusión y la pobreza. Los textos mencionados ofrecen a la situación colombiana una realidad “(...) en el país y que, desde su silenciosa pero llamativa militancia, se empiezan a incorporar a los nuevos discursos sobre la identidad, alejándonos cada vez más de las certezas del pasado, y demandando nuevos espacios físicos y simbólicos (Hernández, 2017, p. 126). Las obras sitúan a las travestis de las periferias costeñas y bogotanas que sobreviven a partir del comercio de sus cuerpos y la ilegalidad “En ambas obras el lector se encuentra sorpresivamente con una eterna fiesta; un carnaval multicolor lleno de humor y picardía” (p. 115). En el texto se evidencian las tensiones generadas por el proceso de transculturación que vivía Bogotá de finales del siglo XX por la influencia de las modas gais neoyorquinas; el transformismo se vio influenciado por la metrópoli cultural del mundo gay<sup>22</sup>. Otra obra capital es “El fuego secreto” (1986) de Fernando Vallejo, relato pionero en retratar el ambiente gay en Antioquia (Colombia) en los años sesenta. En esta situación Colombia a pesar del éxito de la expresión escénica *drag queen* en la actualidad en el caso de la literatura, los personajes son enunciados desde la desprotección del estado y explotación (Díaz, 2010).

Por otro lado, derivado de este conflicto social y cultural entre la presencia travesti y las aceptaciones y rechazos según el escenario de la práctica. En esta investigación se comprende a la *drag queen* como un hacer teatral, paródico, celebrativo, con tintes ideológicos y caracterizado por una

---

<sup>22</sup> Según Díaz (2010) Nueva York supone el lugar donde se celebra la *Black Party* más multitudinaria del mundo y las mejores tiendas con pelucas y uñas postizas para las *drag queens*. Almacenes que simbolizan mejor que nada la doble dimensión de la metrópoli cultural como templo transmisor de la moda y del glamur. En definitiva, más allá de cualquier tendencia de moda o identidad sexual, la ciudad es un foco constante de atención para muchos colombianos, al igual que lo es, eso sí, en menor medida, España.

exageración de lo que socialmente se considera femenino. Además, el personaje se hace visible escenificándose en redes sociales de internet; por lo tanto, su imagen fotográfica se reviste de un tratamiento tecnológico propio del intérprete y de la plataforma desde donde se divulga. Con respecto del eje político, la *drag queen* no está estrictamente vinculada a la comunidad LGBTIQ+; no obstante, la mayoría defiende sus derechos sexuales desde la propuesta escénica, dado que ella se diferencia de los transexuales, transgéneros y de los individuos con fetichismo travesti. Este último se basa en una fijación y obsesión erótica por la vestimenta femenina. Algunas *drag queens* se desempeñan en ámbitos como la dramaturgia, los concursos de belleza y la publicidad. También destaca que son presentadas dentro de casas o familias, las cuales cobijan a jóvenes que han sido discriminados por su núcleo familiar (Benavides, 2021). El estudio de este autor se basó en el recorrido de la *drag queen* como medio de expresión tanto artístico como publicitario<sup>23</sup>. Las *drag queens* se caracterizan por su hacer imitativo de lo femenino al habitar un cuerpo mediado por dispositivos o artificios de orden estético. En este estudio se precisan algunos elementos que atañen al proceso de transformación artística de la *drag queen* y del intérprete. Este último es definido como el sujeto de la vida social, con una identidad sexual y de género propia, que representa a un personaje usualmente femenino o a la *drag queen*.

En los resultados de la investigación de Garzón sobre las prácticas comunicativas e identitarias de las *drag queens*, en escenarios de Cali, Colombia, la reina se configura a partir de una alta influencia de la cultura anglosajona perteneciente a la comunidad LGBTIQ+; no obstante, la práctica está marcada por entornos violentos y la cultura heteronormativa-conservadora de la región suroccidental del país (Garzón, 2020). Así, el intérprete “decide a través sus corporalidades comunicar simbólicamente una intensión y/o deseo propio del sentir” (Garzón, 2020, p. 64). Por lo cual,

---

<sup>23</sup> Esto es aprehendido desde el proceso de preproducción, producción y posproducción de una serie de fotografías de la *drag queen* colombiana Lesly, divulgadas en la revista *Vogue* 2021.

la *drag queen* transforma, de manera llamativa, el cuerpo a partir de una estética barroca de lo femenino. Así, la exageración ostentada y el extrañamiento<sup>24</sup> originado por la metamorfosis del cuerpo vivo es considerada en este estudio porque refiere a una identidad particular y de la comunidad que se agencia políticamente. El personaje resultante y teatral es configurado por elementos formales como la vestimenta, el comportamiento, el maquillaje, el tratamiento fotográfico de su imagen en redes sociales de internet, la habilidad para bailar, pero se implica, asimismo, en una crítica a las nociones sociales y tradicionales de género (Herrera, 2021). Por consiguiente, en la fotografía del personaje, el intérprete asume la máscara de la *drag queen* creada por él mismo; es decir, agencia un proceso semiótico complejo que articula la visión de la reina de escena y del fotógrafo, que puede ser el mismo intérprete, y el retrato y autorretrato (entendido como objeto semiótico) resultante circula en la web como espacio de proliferación de la imagen de un yo que hace presencia según intenciones diversas.

Respecto a la imagen visual, Barthes (2014) plantea un estudio de ella a partir de cómo la fotografía afecta al mirante. Barthes introdujo el concepto teórico de *punctum*<sup>25</sup> para estudiar cómo el mensaje fotográfico entra en relación con el espectador, lo que va más allá de la constitución interna del objeto como producto de la cultura. El *studium*, en dirección opuesta, pero complementaria al *punctum*, refiere a lo visible en la fotografía o la información que expresan las figuras dispuestas a partir de su organización interna del objeto significativo. De esta manera, el *studium* corresponde a una fragmentación de los constituyentes internos del objeto para, sobre el entendimiento de las relaciones de construcción que soportan posibles significaciones, se proceda al

---

<sup>24</sup> Un elemento estético importante es la presencia de un maquillaje extravagante acompañado de elementos como la vestimenta, las joyas etc. De manera que aparece elementos estéticos que convergen para producir el extrañamiento el cual es entendido como un redescubrimiento según (Dorfles, 1984).

<sup>25</sup> El arco interpretativo, en la hermenéutica, trata del sentido que se lanza desde dos puntos de apoyo, a saber, el *studium* y el *punctum*. Según el autor, estos procedimientos interpretativos implican una oscilación constante entre la explicación y la comprensión (Ricoeur, 2002).

*punctum*, el cual tiene que ver con cómo el objeto se enuncia desde un soporte particular y es interpretado e involucra la captación del mirante, quien se posiciona desde una cultura específica. Dichos principios que implican el estudio de la imagen y la fotografía, es retomado por Núñez (2022) quien estableció un modelo de lectura a partir de siete fotografías, expuestas en medios virtuales, que representan el cuerpo femenino fotografiado por mujeres artistas de Latinoamérica. Más explícitamente su trabajo consiste en tomar el modelo de las prácticas significantes de Jacques Fontanille y como proceso de integración, adoptar los momentos *studium* y *punctum* (Núñez, 2022). El *studium*<sup>26</sup> parte de qué es y cómo funciona el objeto significativo y el *punctum*<sup>27</sup> enfatiza el comportamiento en las relaciones intersubjetivas, es decir, las escenas de intercambio que exploran cómo el enunciado moviliza la sensibilidad y establece ciertos valores. El segundo momento lo conforman los tres niveles superiores propuestos por Fontanille en donde se considera la mirada del observador que está configurada por su universo cultural. El trabajo da luces al proceso analítico del retrato *drag queen* de Bucaramanga, puesto que partir de la disposición textual, las correlaciones axiológicas desde lo narrado y el nivel enunciativo de las imágenes, posibilita una comprensión más amplia de cómo es configurado el cuerpo en la fotografía.

Acerca del discurso fotográfico contemporáneo, que se caracteriza por la abundancia de la imagen fotográfica digital, la fotografía que hoy hace presencia en redes es una herramienta que posibilita elidir toda huella enunciativa (Marzal, 2012). Asimismo, esta está ideologizada o ligada a la sociedad del espectáculo “cuyos orígenes hay que relacionar, al menos, con el nacimiento de las sociedades urbanas, la revolución industrial y científica, así como con las transformaciones

---

<sup>26</sup> Se propone partir del plano inmanente o *studium*, el cual se centra en la disposición textual de las imágenes. Este nivel contiene los niveles (signos, textos-enunciados y objetos). En el caso de la fotografía *drag queen* esta instancia resulta fructífera puesto que la captación del intérprete parte de unos esquemas cognitivos que son representados en las estructuras figurativas de la imagen.

<sup>27</sup> Este nivel (que contiene los niveles de las escenas práctica, estrategias y formas de vida) posibilita mostrar las relaciones entre los objetos junto con el modo que tienen sentido en situaciones sociales de producción e intercambio. Los medios de difusión son clave en el análisis.

políticas acontecidas a finales del siglo XVIII y principios del XIX” (p. 1493). Además, desde esta perspectiva teórica es importante ahondar respecto a la mirada del fotógrafo en la imagen y cómo la competencia del mirante activa su memoria cultural y a su vez proyecta sus experiencias previas, deseos y sentimientos; para ello, se tiene en cuenta al mirante y al mirado que proyecta una imagen de sí mismo. Es así como la imagen es entendida desde este estudio como una sección de la realidad, es decir, un lugar que presupone la existencia de una mirada enunciativa. Este, y los elementos mencionados en este apartado de este informe, constituyen un estadio preliminar de esta pesquisa, pues brindan un anclaje histórico, político, cultural y estético del fenómeno de las *drag queen*, además de proveer perspectivas y orientaciones que son parcialmente seguidas y profundizadas en este informe de investigación.

## **I.6. Marco teórico**

A continuación, se presentan los cimientos teóricos que orientaron principalmente la ejecución de esta investigación. Para ello, se consideran, por un lado, algunos postulados de la semiótica visual y, por el otro, el papel del cuerpo como fuente propioceptiva y lugar en el que acontece la transformación del sujeto empírico en sujeto teatral. La semiótica del hecho visual se fundamenta en voces como las de José E. Finol, P. Basso-Fossali, Roland Barthes, el Groupe  $\mu$ , Maria Giulia Dondero, A. Beyaert-Geslin entre otras. Para el trasunto corporal, se dialoga con diversos autores, como Maurice Merleau-Ponty, y en términos de la semiótica con la obra de Jacques Fontanille.

### ***I.6.1. La enunciación fotográfica y la semiótica de la imagen visual***

Respecto al discurso fotográfico y su relación con la moda, Finol y Djukich (2012) proponen unos criterios diferenciadores que distinguen este tipo de fotografía, los cuales se relacionan con los ámbitos de pertenencia social de la persona y los rasgos identitarios de esta, así como con la actitud, la postura corporal y la jerarquía social, esto entendido como un principio organizador de relaciones sociales. Para la *drag queen*, la estética y la moda son un referente en la propia creación artística. Para los autores, la semiótica de la fotografía es imprescindible para comprender el discurso fotográfico, el cual es caracterizado como un dominio particular de las semiosis posibles. Este discurso sería aquel que está determinado por un eje de combinaciones o una sintaxis, pues “es a partir de esa sintagmática realizada que sería posible construir el inventario de sus códigos y la paradigmática de sus elementos, orquestados en niveles de profundidad diferentes” (Finol y Djukich, 2012, p. 117) y esto es un principio semiótico proyectado sobre la moda como un dispositivo simbólico que relaciona órdenes de significación que son develados con ciertas prácticas del cuerpo.

Para los investigadores la fotografía de modas y encanto, con matices eróticos, se caracterizan por la búsqueda de estética corporal en donde es relevante focalizar los movimientos y miradas del personaje, dado que las correspondencias sintácticas de este tipo de fotografía apuntan a la articulación entre el cuerpo vestido, el fotografiado, la relación intertextual y el texto lingüístico que la acompaña. Los retratos de *drag queens* presentes en las redes sociales están abiertos al público y se ubican, en términos de prácticas discursivas, en la fotografía de modas y el *glamour*, por ejemplo, pero sobre todo como un fenómeno de la sociedad del espectáculo y un objeto de la semiótica del cuerpo que permite entender, entre otros aspectos, las tensiones sociales sobre la concepción del

cuerpo que vehicula la oposición de valores como esencia, en contraposición a la apariencia. Estas consideraciones son, además, un ejercicio orientador de la práctica interpretativa ejecutada en este informe.

El fenómeno *drag queen* se fortaleció en occidente en las últimas décadas. En Colombia, además del entretenimiento a partir de la puesta en escena teatral, han abogado por utilizar su plataforma a favor de causas como la igualdad de género, los derechos LGBTIQ+, la aceptación de la diversidad y la lucha feminista. El retrato y autorretrato como objeto condensador y de despliegue semiótico se elabora a partir de la intervención de un actante creador que luego se resignifica en la imagen producida y, en esta dinámica, es considerable la implicación que tiene la imagen en la lectura del mundo que hace el mirante o espectador de cada retrato y autorretrato que circula en los medios virtuales. Por ello, esta propuesta indagó cómo ese objeto semiótico (el retrato en Instagram) representa socialmente a un personaje (diferenciable del actor que facilita el cuerpo propio y un agenciamiento inteligente y sensible para la metamorfosis) y entra en el discurso que dinamiza la vida sociocultural urbana de Bucaramanga. Desde la semiótica es importante estudiar cómo el retrato y autorretrato entra en una escena práctica en la que el mirante tiene acceso a la imagen visual por medio de redes sociales que posibilitan el encuentro con representaciones que antaño eran censurables, prohibidas o marginales culturalmente. Esto tiene que ver con el cómo estratégicamente la *drag queen* deja de ser una práctica marginal y poco atractiva, en término de valores de un *ethos* constituyente de la compleja forma de vida y del sentido común; hoy, en Bucaramanga, se ha venido convirtiendo en un producto que goza de calidad en la factura fotográfica, desde donde proliferan sentidos de orden social, cultural, estético, económico y cuestionadores de planteamientos ideológicos, como los dogmas de fe y la jurisdicción, por ejemplo. Estos productos de

compleja elaboración responden a estrategias de difusión que pueden modelizarse con recursos de la semiótica.

La semiótica de un texto visual es una porción significativa de la realidad en la que diversos elementos se amalgaman para dar vida a un sentido más o menos coherente (Polidoro, 2016). Es así como la fotografía (según las estrategias de captura, registro, etc.) permite el acceso a la información y dice algo de la cultura que la ha producido; tales textos expresan tipos de relaciones sociales y personales que tienen lugar en la imagen y que, en ocasiones, como en el caso de la fotografía *drag queen*, son retomados del acervo cultural para crear una imagen aceptable, matizada y compleja del personaje escenificado socialmente. Para el autor, la semiótica visual debe ocuparse de a) explicar qué es y cómo funciona el lenguaje visual y b) estudiar los textos visuales para entender qué y cómo consiguen comunicar. Este último propósito corresponde a una categorización entre la semiótica figurativa y plástica.

En el estudio de estas prácticas significantes, la semiótica visual cuenta con niveles de pertinencia que están interrelacionados y segmentados como, por ejemplo, el soporte, el marco, el género y el estatuto del objeto semiótico comprendido como una actividad artística y política. La recepción de la imagen arraigada en la competencia cultural del observador, “pero se ancla también en la situación específica cronotópica que contextualiza la práctica receptiva con relación al tiempo histórico del anclaje del texto” (Basso-Fossali, 2022, p. 63), de manera que la práctica enunciativa y de recepción se dan en un tiempo específico de emergencia histórica del sentido. Estas perspectivas semióticas de la imagen permiten comprender la gramática visual de un yo teatralizado como femenino que, además, participa en una discursividad social, como ya expuso Barthes (1964) en un abordaje analítico, desde el plano de las entidades perceptibles y de la disposición interna del objeto semiótico.

Dado que la semiótica visual ofrece elementos conceptuales para comprender qué es y cómo funciona la imagen captada por el ojo y, con ello establecer cómo consigue comunicar (Groupe  $\mu$ , 1993), esta investigación analizó la imagen desde aspectos figurativos que tratan de la materialidad, del proceso de construcción y la sintaxis de los elementos que constituyen el objeto significativo. La gramática visual, consolidada por el grupo, ofrece una comprensión teórica de la composición, la perspectiva, la luz, el color, los cromemas, los texturemas, los formemas del enunciado visual (lo que correspondería a los intrincados pormenores del *studium*), pero Dondero, Basso, Fontanille y Beyaert-Geslin cuentan con desarrollos sobre la semiótica de la fotografía y el retrato en que se abordan las complejidades de esta como práctica enunciativa, discursiva y cultural, incluidos los problemas de género discursivo y de configuración, desde el objeto, del cómo mirar del observador sujeto a las contingencias de las escenas interpretativas, lo que soporta los análisis en el ámbito del *punctum* del arco hermenéutico.

Respecto a la fotografía digital como mediación semiótica, existen actualmente una densificación de imágenes debido a su accesibilidad y practicidad por parte de cualquier individuo con acceso a los instrumentos fotográficos (Sonesson y Dondero, 1999). El auge que hoy en día tiene la fotografía también se debe al amplio acceso a la educación, la aparición de grandes medios de comunicación y la industria del entretenimiento. Este fenómeno de la globalización permite que fotografías como las producidas por las *drag queens* puedan ser conocidas y difundidas. Antes de la era de la computación, la imagen exigía una base o soporte (liso o duro) en donde el mensaje se inscribía de forma más o menos permanente a mano o mediante medios químicos. En la actualidad, el estatuto de permanencia en el ciberespacio, dado por los recursos técnicos y tecnológicos de conversión de la imagen analógica a la numérica, posibilita que las *drag queens* difundan y hagan visible sin grandes dificultades las producciones retratísticas. En el siglo XIX, con la aparición de

la fotografía más personas tuvieran acceso a la práctica de retratarse. Algunas características del retrato como género son la captura de la apariencia física de la persona y, en algunos casos, de su personalidad y emociones. El retrato parte de la construcción de discontinuidades y, en la construcción del retratado como una singularidad, como un “individuo históricamente situado y sujeto a su cuadro o marco” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 11, original en francés).

### ***1.6.2. El cuerpo y la transformación del sujeto en feminidad teatralizada***

En el marco de la investigación semiótica, se distinguen tres rasgos fundamentales de la fotografía como captación de una autorrepresentación que se efectúa fuera de la imagen, la construcción de esta y la sincretización en un soporte material (numérico) de diferentes magnitudes, como, por ejemplo, diferentes lenguajes, en un proceso semiótico. El retrato tiene como fin mostrar las cualidades de lo representado y la imagen se constituye en medio, (Peirce, 1998), que proyecta el significado de una construcción significativa que, después del instante de creación indicial, icónica y simbólica, puede ser manipulada posteriormente con ayuda de diversos recursos. Imágenes hechas con medios técnicos como la fotografía, la pintura, el cine, la televisión etc., en este caso, la realidad es representada de manera mediatizada, es decir, de forma indirecta o sígnica (Zechetto, 2002). Así, a todas estas representaciones se les asigna cierto grado de valor real, porque aluden a referentes conocidos o concretos, hasta el punto de que provocan significados, valores y connotaciones que pueden ser individuales o colectivas. La palabra iconismo deriva del griego ‘eikón’.

Charles S. Peirce (1974) distingue de manera triádica el signo, según las relaciones que tienen entre sí; las relaciones con el objeto de que designan y las que establecen con el intérprete. en la

relación con el objeto, Peirce señala que puede darse el índice, el símbolo y el icono (Zecchetto, 2002). La primera indica un vínculo con el objeto al cual refiere, por ejemplo, en palabras del autor; las calles mojadas son un signo índice de que ha llovido o el humo del fuego; el índice está conectado con su objeto físicamente (Mohammadi, 2010). El concepto de indicialidad parte de un punto de vista físico del color, como resultado de un intervalo de radiación que es reflejado en los objetos y que el cerebro interpreta como color (refiere a las ondas del espectro cromático). Desde esta perspectiva, el color es un signo indicial porque entre una imagen sonorial (como el signo color) y el fenómeno físico no existe ningún tipo de “similitud ni homología, solamente una conexión física, construida a través de millones de años [...], que hace que, por ejemplo, el sistema visual humano reaccione a una radiación de alrededor de 700 nanómetros de longitud de onda” (Horta *et al.*, 2019, p. 41).

Como ocurre con los signos lingüísticos de lengua, el símbolo se establece por una convención social y el icono sería el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza y, en este caso para la pesquisa, se ubican las imágenes visuales. Los signos que son icónicos son aquellos que tienen cierta semejanza innata con el objeto de que hace referencia (Zecchetto, 2002). Para el caso, el símbolo, es un signo que está determinado por su objeto dinámico que depende de una convención o del fundamento del su interpretante. Es un representamen cuyo carácter representativo consiste en que él es una regla que determina a su interpretante. Aunque los símbolos sean generalidades y aludan a lo general poseen, entre otras, la capacidad denotativa en los símbolos, (Peirce, 1974). Pero, el signo icónico, en cuanto debe tener un soporte material, es ya un signo arbitrario, convencional. Por lo tanto, contiene algo del índice y del símbolo. Es, pues, un signo híbrido: en parte natural y en parte cultural. Lo propio del ícono es la semejanza con su objeto que puede ser una relación convenida por los hablantes, como pasa con el lenguaje (Horta, *et al.*, 2019

p. 23). El icono (como signo) está determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna. La conexión del icono con el objeto de que representa no es dinámica, lo que pasa es que sus calidades se asemejan a las de él, lo iconos se asemejan tanto a sus objetos que pueden ser sustituidos por ellos y difícilmente distinguibles (Mohammadi, 2010).

Al tomar como referencia la construcción significante que se configura como indicial, icónica y simbólica, se señala a continuación cómo el cuerpo es esencial en la construcción fotográfica y que, por consiguiente, invita a la semiótica del cuerpo y de la identidad. En esta investigación se considera la configuración del cuerpo como punto de anclaje o referencia del mundo. Este yo es crucial en la actividad significante, puesto que surgen allí procesos de supervivencia biológicos, socio afectivos y cognitivos. Debido a que los intérpretes usan una amplia variedad de técnicas y estilos para expresar sus rasgos como *drag queen*, la fotografía es una huella de un cuerpo vivo que escenifica o proyecta un modo de ser propio y de un personaje diferente de sí mismo. Esto da razón del cuerpo vivo como escenario de signos que se despliegan en la teatralización del yo y de otro encarnado teatralmente y que se configura en la composición del discurso visual.

En la semiótica del cuerpo se investiga, entre otros puntos, a partir de la relación entre el cuerpo real, el cuerpo como productor de signos, el cuerpo representado (escenificado) en el discurso semiótico y el cuerpo que se lee en la mediación representacional (Fontanille, 2011). El cuerpo del actante que se representa en el discurso puede manifestarse como portador de una identidad que se construye, pues “el cuerpo propio el cual sería el portador de la identidad en construcción y en transformación, y obedecería por su parte a una fuerza directiva” (Fontanille, 2011, p. 13, original en francés). De esto resulta que resulta el Sí como parte del Ego que se constituye en y por la actividad de la acción discursiva. Este cuerpo propio que orienta dirige, se crea y se identifica se construye en la actividad de producción y a lo largo de su despliegue sintagmático, mientras que

el Mí es designado como cuerpo carne y es a la vez referencia deíctica, centro sensoriomotor y sensibilidad sometida a la intensidad de las presiones y las tensiones que ejercen en el campo de presencia (*ibid.*, p. 14). La concepción semiótica del cuerpo lleva a considerar la representación de este como parte de la construcción identitaria del sujeto que tiene como escenario el cuerpo vivo para configurar la identidad *drag queen* que el actante creador elabora en la fotografía. Es decir, en este complejo proceso de creación, el sujeto percibe el mundo y lo inscribe en huellas visuales que se construye a partir del cuerpo metamorfoseado y presente en las interacciones sociales.

La semiótica del cuerpo participa en la construcción de una sintaxis figural, dado que se instala en un punto clave de la producción de sentido, pues “es susceptible de proporcionarnos modelos de la esquematización, de la transformación y de la puesta en secuencia de las figuras de discurso” (*ibid.*, p. 70). El cuerpo es la interfaz entre el mundo sensible y los sentidos, en la medida en que la experiencia corporal se prolonga en prácticas significantes o en experiencias estéticas. Por lo tanto, la corporeidad es descrita como el conjunto de imaginarios dinámicos construidos por una sociedad. Se distingue entre un plano de la expresión y uno del contenido por la toma de posición del cuerpo vivo, a partir del cual se expresa la exterocepción, introspección y propiocepción. La toma de posición de un ‘Mí-cuerpo’ es un acto semiótico y tiene su origen la reflexión fenomenológica clásica (Fontanille, 2016, p. 419). La semiótica ha profundizado acerca de cómo la significación comienza en la experiencia corporal, pero no reducida a esta, ya que indaga acerca de la significación de complejos sýgnicos, como los discursos “o una práctica cultural predica de acciones, de afectos y de saberes o de dimensiones de la experiencia humana que tienen origen en la relación del cuerpo del sujeto con el mundo” (Rosales, 2010, p. 28). La semiótica asume el cuerpo como fundamentos de la significación, sin que de ello resulte que todo acto significativo se limite

a la sensorialidad y percepción. Así mismo el cuerpo está en un permanente trabajo de adaptación al medio, es decir, que no solo habita un espacio y una duración, sino que efectúa una serie de transformaciones en el entorno para garantizar su supervivencia. Dicha relación ‘cuerpo-medio’ se reconoce por ser independiente y desde donde surge una unidad entre la presencia sensible y su campo de acción. El cuerpo humano guiado por su compleja estructura cognitiva es un sistema organizado con capacidad de producirse a sí mismo dentro de un medio.

Para la semiótica, lo que interesa no es el fenómeno fisiológico o afectivo en sí mismo, sino la predicación de ellos en los objetos semiótico, tales como; prácticas culturales, discursos, textos verbales o visuales, etc. Estas prácticas de significación son posibles porque en su interior hay elementos que se interrelacionan para producir efectos de sentido durante su percepción (Rosales, 2010). De esta forma, esa complejidad de esquemas, de operaciones y de estrategias fundamentadas en las características de los lenguajes, provienen del principio semiótico de que todo discurso multimodal, verbal o no verbal y práctica cultural es un proceso de significación a cargo de una serie de procedimientos que suceden cuando el objeto mismo se está produciendo. En suma, la sintaxis a la que se refiere en este trabajo, desde la semiótica, da cuenta de las articulaciones entre los esquemas y las operaciones que posibilitan y hace de algo un todo de significación. La relación del cuerpo vivo es naturalmente, una relación sensorial y perceptiva “(...) y, sobre la base de esa relación *cuerpo-objeto*, son reconocidas las figuras (...) que no significan mucho de manera aislada, sino en relación con otras figuras” (Rosales, 2010, p. 33).

El cuerpo vivo y la estética que este construye como valoración de las sensaciones y percepciones se manifiestan en el ámbito simbólico como material de las culturas humanas<sup>28</sup>. Al abordar

---

<sup>28</sup> La semiótica del cuerpo vivo, desde la reflexión se plantear tendría tres grandes ejes; la articulación de la sensación en percepción, la estesia, y la estética. El primero refiere que el cuerpo es una interfaz con el mundo y los otros cuerpos, dispositivos sobre los que quedan las impresiones sensibles como organizadas como sintaxis (sensoriomotora o

dicha dimensión, es posible comprender cómo la estética es la base de la creación de prácticas, objetos y herramientas. Un fundamento que surge de la interacción del cuerpo con los objetos y el ambiente, de manera que el fenómeno estético abarca tanto el ámbito simbólico como material de la cultura. El hombre toma decisiones por factores estésicos, eufóricos o disfóricos, que se precisan en las comunidades como códigos estéticos que conllevan juicios sobre la forma en que el cuerpo es representado. Por tanto, desde su teoría, la cultura nace de la estesis y la estética, es decir, una persona que crea herramientas y escoge la que es más agradable (Leroi-Gourhan, 1971).

Este planteamiento apunta a que la percepción es estética teniendo en cuenta la relación entre la forma y la función de los objetos. Como fenómenos biológicos y naturales están en la base de lo estético, por lo tanto, sugiere la existencia de unas emociones estéticas que son considerados códigos o maneras (basados en el inventario de sentimiento o percepciones) a partir de los sentidos dado el sustrato común a todos los seres humanos. Las emociones estéticas se basan en propiedades biológicas comunes al conjunto de seres vivos; las de los sentidos que aseguran, así, una percepción de los valores y ritmos (Leroi-Gourhan, 1971). La percepción cimentada en los sentidos es fundamental ya que es una reacción celular de todo ser vivo que otorga carácter al individuo. Si la estética se origina en los sentidos, se convierte en una manifestación de una cultura determinada justamente por los comportamientos, o prácticas condicionadas por el aparato fisiológico (posibilita la supervivencia) y el social (permite la reproducción que se ejecuta con la búsqueda del confort).

Desde la estética, no ligada a la experiencia artística, el autor involucra aspectos que atañen a la sensibilidad utilizando el cuerpo vivo como punto de partida. Respectivamente, Mandoki (2006)

---

memoria del cuerpo). El segundo, se comprende como la experiencia multimodal (polisensorial) sensible y distintas modalidades de articulación. Lo estético sería el proceso de significación y construcción de sentido que posibilita imbricación del sujeto con la obra y la consiguiente desestabilización de la experiencia cotidiana (Contreras, 2012)

ejemplifica el peligro de la manipulación política de la sensibilidad figurada por el uso de propagandismo de la estética durante el régimen nazi. Siguiendo con este planteamiento, la percepción basada en los sentidos es un asedio estético alrededor de la situación particular del hombre moderno. La sensación (como acción-reacción) que se constituye en el acercamiento primigenio a un objeto, es ya una respuesta estética que en semiótica se comprende desde la estética; aceptación (euforia) y rechazo (disforia). Patémico y estésico en el que se perciben y producen las emociones y adquieren valor las experiencias afectivas, sanas o patológicas (Oubali, 2022). El término estésico (del griego *aisthesis* o ‘estesis’) aduce a la capacidad de sentir (emoción estética) desde la percepción tanto interna como externa del individuo. La cultura posee tres fundamentos esenciales, niveles de progresión; fisiológicos (biológico), técnicos (función y uso), sociales (comportamiento e interacción) y figurativos (materialización como las obras de arte) (Loroi-Gourhan, 1971; Mandoki, 2006). La estética suele ser vista como un área suntuaria dentro de la vida humana “reducir la estética al ámbito de "lo bello" o al "arte" es confinar el ámbito de la sensibilidad humana, lo que perpetúa, además, la concepción dualista que escinde al ser humano entre "cuerpo" y "alma" (Mandoki, 2008, p. 698).

La antropología y la sociología, estudia cómo se configura el cuerpo como receptor y productor de significados culturales (Morris, 2009). Es a partir de esta teorización que se plantea un análisis desde el cuerpo representado y la manera como capta la propia imagen reflejada en otros cuerpos, de modo que el cuerpo es estético (producto social) y nicho creador de significados intersubjetivos (Merleau-Ponty, 1966). El cuerpo estético es fenomenológico y está sometido a parámetros de evaluación estético-cultural. Las *drag queens*, al exponer los retratos y autorretratos que circulan en la web, visibilizan prácticas semióticas, valores y creencias constitutivas de las formas de vida, que se despliegan como estilos de vida reconocibles a partir del análisis figurativo y de contenido

de las mediaciones sónicas, arrojadas a los espacios de interacción e intercambio, en escenas desde donde el mirante interpreta. Las características del objeto significativo posibilitan que este sea analizado desde la jerarquía de los niveles de pertinencia de las prácticas significantes, lo que hace visible las relaciones entre los objetos significantes con el modo en que tienen vitalidad y sentido en situaciones sociales de producción e intercambio, donde las formas y el medio de divulgación juegan un papel crucial.

El cuerpo como masa sensible es el vehículo del ser-del-mundo; “está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (Merleau-Ponty, 1993, p. 219). La experiencia fenoménica sitúa al sujeto de determinadas coordenadas espaciotemporales, propia de la capacidad de desembrague y de realizar abstracciones con metalenguaje. Según el autor, también, es afectado por la memoria y el tiempo de la percepción. De esto se considera el cuerpo habitual y el actual, que son fruto de una relación temporal que parte del presente, pero se desarrolla hacia el pasado y futuro, lo que quiere decir que los eventos percibidos se organizan en el cuerpo sintiente, de modo que nuevas percepciones sustituyen a las antiguas, pero esta renovación solo interesa al contenido de “nuestra experiencia y no a su estructura, el tiempo impersonal continúa fluyendo, mientras que el tiempo personal está atado (*ibid.*, p. 106). Por otro lado, la experiencia del mundo está influenciado por otros cuerpos “al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción” (*ibid.*, p. 222).

A su vez, la percepción es una operación sensorial, activa y encarnada. De hecho, en el campo de la recepción visual, los objetos son captados por el sistema *retinex* que es la capa de tejido sensible a la luz, de modo que las imágenes que pasan a través del cristalino del ojo y que se

enfocan en la retina son seleccionadas, percibidas y focalizadas por el sujeto que puede captar los objetos del mundo exterior (Groupe  $\mu$ , 1993). Por ejemplo, en el caso de la fotografía, el operador decide un tipo de encuadre y qué focalizar de la imagen. Además, el fondo sirve como localizador temporal porque arroja coordenadas del tiempo y el espacio, componentes cruciales a la hora de establecer un tema o un estilo específico de fotografía. Por consiguiente, figura y fondo marcan coordenadas interpretativas para el mirante. En el caso de la imagen en movimiento, la cámara se puede centrar en la figura o focalizar un objeto en una escena, puesto que en la pantalla digital hay unos horizontes claros de lo que se pretende hacer-ver por el enunciador (Merleau-Ponty, 1993).

La semiótica del cuerpo, entre otros asuntos, se ocupa de la estesia en cuanto dimensión sensible de la experiencia, de las articulaciones sensibles, de la dimensión somática, de la memoria y en consecuencia de la estética. A partir del posicionamiento del cuerpo en el mundo, esta masa sensible establece radicalmente el modo de habitar y generar sentido. Una postura ontológica donde prima la realidad externa respecto al sujeto, siendo el objeto el motor de la semiosis. Esto, es una diferencia trascendental respecto al estructuralismo europeo, puesto que instala la semiótica desde sus inicios en el campo de la relación con la realidad externa y por extensión, de la percepción (Contreras, 2012). Según el autor, en la semiótica peirceana el objeto se entiende como el resorte de la semiosis que inicia en la percepción y se liga con el cuerpo. Desde Merleau-Ponty el cuerpo está en continuidad con la carne mundo; es una interfaz que posibilita y desde donde emerge la producción significación.

El cuerpo vivo es considerado como un eje vector que posibilita la distinción y la relación entre la figura-fondo y el establecimiento de las coordenadas espaciales duales como adelante-atrás, arriba-abajo, derecha-izquierda. Esto, se puede evidenciar en el retrato fotográfico en donde la figura humana y el espacio de la representación (paisaje, escena, etc.) son complementarios en la

composición y la experiencia espacial del mirante del retrato (Beyaert-Geslin, 2017). La autora señala que la experiencia corporal que se funda en la posición arriba/abajo es establecida teniendo en cuenta el peso medio de un ser humano, la fuerza de gravedad y la verticalidad del cuerpo vivo como la causa universal y por convención, presente en todas las culturas humanas “Como materia sensible, es movido y afectado por la gravedad, la contracción, la fuerza etc., “Reunimos dentro de nosotros las experiencias que son las únicas que nos permiten compartir, experimentar el estado de las formas que son externas a nosotros (*ibid.*, p. 32, original en francés).

En suma, teniendo en cuenta el cuerpo vivo como interfaz sensible, es necesario hablar de experiencia en el mundo. Esto significa que habitar una gramática que vincula de manera insistente una historia y un relato. Entiéndase como gramática a una organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia teniendo en cuenta símbolos, signos, normas y gestos. Habitarlo es así, interpretar una gramática. *Ser* en el mundo es en consecuencia habitar un tiempo, un vínculo y una tensión entre lo que ya no está y lo que sigue siendo (Mèlich, 2021). El mundo no es algo que simplemente está en el exterior, sino una estructura del ser más propio. Un ejemplo es la tecnología como una forma de vida, un nuevo sistema aliado del económico; una red que somete al sujeto. Habitarlo es ser en el mundo existiendo, pero no por existir de cualquier forma se trata de un existir que cultiva y que preserva (Mèlich, 2021). Existen tres tipos de relaciones ‘mundanas’ según el autor y que están relacionadas con la presencia en el mundo. La primera refiere a las relaciones verticales que implican dioses y divinidades. La segunda, son horizontales porque se desarrollan entre humanos. Las diagonales que implican humanos y objetos. Respecto a esto último, el sujeto crea lazos con las cosas y estos son decisivos en su forma de habitarlo. La relación diagonal puede comprenderse desde una pragmática de consumo/ uso, o una estética; por ejemplo,

la contemplación de una obra, una simbólica o de orientación y una egótica que refiere a la moda y la identidad corporal (Mèlich, 2021).

### **I.7. Metodología de investigación**

Este apartado, que corresponde a la descripción de la metodología de investigación semiótica, está dividido en dos secciones. La primera se compone del enfoque investigativo, el paradigma científico, la ventana de tiempo abarcada como problema, los criterios de identificación de los informantes y del archivo, la consolidación del caso y el proceder metódico del investigador, lo cual permitió erigir un esquema general de la investigación planteada. Adicionalmente, se explicitan las estrategias para el contacto de los intérpretes y el acopio del archivo, lo cual fue soportado en los postulados de la teoría fundamentada y el estudio de caso. También se hace explícito el modelo de las prácticas significantes de Fontanille como proceder metodológico que considera la naturaleza del fenómeno semiótico.

Debe tenerse presente, para la comprensión del desarrollo de esta investigación, que las fotografías objeto de análisis fueron tomadas de las públicas redes sociales de internet y en esos registros visuales se alude al personaje teatral, no a la identidad privada del actor social real que realiza las interpretaciones (en las redes sociales no aparece usualmente la identidad privada del intérprete de las *drag queens*, sino el nombre ficticio y de autopromoción del personaje de ficción en el ámbito de la recreación). Por la naturaleza de los datos y al proceder metodológico que no implicó acciones directas que afectaran la integridad de los informantes, esta investigación no fue requerida para ser valorada por el Comité de Ética en Investigación Científica (CEINCI) de la Universidad

Industrial de Santander de la Universidad Industrial de Santander. Los evaluadores del proyecto de investigación científica no exigieron el aval de dicho comité. En el curso de la investigación, con las entrevistas emergentes que aclararon el horizonte del desarrollo de la pesquisa, se realizaron los protocolos en las entrevistas y los consentimientos informados para el uso de datos públicos; esto es, se observaron los procedimientos de protección de participantes humanos en la investigación científica. Esto corresponde a la flexibilidad connatural de la investigación social y a que el proyecto o plan de investigación no predice ni asegura por adelantado ni procesos, ni resultados (de lo contrario, no habría dinámica científica, pues todo estaría calculado de antemano).

En el artículo quinto consignado en la resolución 1227 de 2013 del Manual de procedimientos administrativos para el tratamiento de datos personales, de la UIS, se disponen las políticas válidas en la recolección de datos, señala que la autorización a la que se hace referencia “podrá constatarse en un documento físico, electrónico, mensaje de datos, Sitios Web, o cualquier otro formato que permita garantizar su posterior consulta, o mediante un mecanismo tecnológico idóneo que permita obtener el consentimiento” (Universidad Industrial de Santander, [Resolución Rectoral 1227], 2013). Dicha resolución coincide con el Manual de funcionamiento del CEINCE en cuyo párrafo 8.2.1 declara la autonomía y la validez del consentimiento informado siempre y cuando sea obtenido de manera libre, voluntaria y comprensible, respetando la capacidad de decisión de cada individuo (Vicerrectoría de investigación y extensión, 2024, p. 17). Esto es pertinente para la naturaleza de los datos analizados (retratos de las *drag queens*), que son públicos. Ante las dificultades en el proceso de acopio y registro, los participantes humanos (que son las personas humanas que representan escénicamente y en las fotografías a los personajes de las *drag queens*) aportaron registros de mejor calidad, necesarios para el análisis, cuando la imagen tomada de las redes sociales tenía una reducción de la calidad por el tratamiento de la plataforma. No era necesario, en este

acopio de publicaciones de acceso libre en redes sociales, un particular acompañamiento o validación por expertos en la colecta de datos, dado que no se trata de muestras biológicas, de datos obtenidos de personas en situación de vulnerabilidad o que no pudieran responder por los propios actos, menos de registros privados, no autorizados, prohibidos, censurados o causales de persecución o amenaza en el ámbito en que fueron publicados por los mismos actores sociales. Todo lo contrario, las fotografías analizadas aquí son datos públicos, con objeto promocional de la imagen o marca de cada *drag queen* en plataformas de redes sociales de internet, como Instagram, con las propias políticas y los respectivos condicionantes estratégicos para aceptar las publicaciones, y la incidencia de esto en el acceso.

Las entrevistas y el registro de imágenes que emergieron durante el desarrollo de la investigación fueron llevadas a cabo con la asistencia del director del trabajo de grado, experto en recolección de datos de participantes humanos en la investigación científica, y con el apoyo de Julieth Sandry Mesa y Juan Sebastián Vargas, profesionales e investigadores de la semiótica, formados en investigación científica en el ámbito social y también vinculados a la Universidad Industrial de Santander. Para corroborar que el procedimiento de recolección de datos estuvo bajo la supervisión de los investigadores mencionados, se adjuntan en el apartado de apéndices copias de dichos consentimientos y una certificación libre que confirma que todas las actividades de recopilación de datos se efectuaron en conformidad con los principios éticos de la investigación científica.

### ***1.7.1. Esquema de la investigación semiótica***

Esta investigación, de carácter cualitativo-interpretativo, privilegia el estudio de caso fruto de una indagación que recoge una serie de fotografías obtenidas de una exploración documental-etnográfica y que, sometidas a criterios, son seleccionadas para el análisis. Este tipo de investigación es esencial cuando los desarrollos teóricos no son suficientes en el estudio de nuevos fenómenos sociales. Se trata de un estudio de caso incrustado que presta atención a subunidades que permiten análisis más amplios que profundizan la comprensión del caso y estudian su organización mediante sus reglas, accionar y los individuos que la conforman (Marradi, 2018). La exploración etnográfica trata de una observación participante que recurre a la experiencia directa del investigador en la generación de información (Restrepo, 2018). Esta fase de observación ayudó a conocer de primera mano las redes sociales de los intérpretes (agentes o actores provenientes de la vida cotidiana), es decir, de los personajes que escenifican en una serie de estrategias de divulgación. Después de la identificación de los informantes mediante el diario de campo como instrumento de recolección, se accede al material fotográfico por medio de una carta de consentimiento informado.

El caso estudiado es conformado por unos intérpretes que hacen parte de tres casas<sup>29</sup> de *drag queens* de Bucaramanga. Dichos grupos son liderados y organizados por los intérpretes más destacados y poseen una producción fotográfica amplia de los respectivos personajes femeninos que escenifican. A partir de este caso, se construye una teoría fundamentada que se basa en el análisis sistemático de los datos obtenidos, lo que implica un tratamiento inductivo que se realizó a medida que analizaba el caso y se iban descubriendo patrones emergentes y explicaciones del fenómeno social. De acuerdo con Strauss y Corbin (1990), es a través de la inducción que se produce una teoría explicativa del fenómeno estudiado. La ventana de tiempo es determinada a partir del criterio de mayor producción profesional y divulgación fotográfica y corresponde al periodo 2019-2023.

---

<sup>29</sup> Las casas son llamadas; *Xtravaganza*, *Ice* y *Hause of drags underground*.

Este estudio de caso estuvo conformado por tres actores que interpretan a la *drag queen*, gracias a su divulgación activa en las redes sociales y el acceso a entrevistas semiestructuradas, se logró la consolidación del archivo. A continuación, se detallan las fases que el investigador llevó a cabo para la consolidación del objeto semiótico. La primera fase estuvo constituida por una exploración documental de las fotografías, a partir de motores de las redes sociales de internet, focalizando en X (actual nombre del extinto *Twitter*), Facebook e Instagram. Esta última red social fue la que obtuvo mayores resultados de publicaciones de imágenes fotográficas, ya que su naturaleza fundacional es ofrecer una plataforma para compartir contenido fotográfico, en su mayoría capturado por el usuario. Así, se decidió seleccionar Instagram como reservorio y lugar predilecto por las *drag queen* para la divulgación. El procedimiento descrito está relacionado con el proceso de investigación de la obtención y elección de la muestra, la cual hace parte de un subconjunto más amplio o limitado de miembros de la población que se investiga (Marradi, 2018). Así, una vez determinadas la unidad de análisis y el ámbito espaciotemporal, se clarifica el conjunto de ejemplares seleccionado de la población *drag queen* bumanguesa. El caso es conformado por el conjunto seleccionado de actores que integran la muestra "entendida como un subconjunto, amplísimo (...) de miembros de una población que se investiga con el fin de extender a toda una población las conclusiones resultantes del análisis" (p. 103). Existen actores que desde el 2018 han creado al personaje escénico y comparten sus resultados en redes; entre estos, destacan exponentes de la *drag queen* bumanguesa que sobresalen de los demás por la calidad técnica y el recorrido escénico en el espacio urbano de Bucaramanga. También, debido al tiempo de la investigación y los recursos de esta, es imposible abarcar el trabajo de todas las *drag queens* bumanguesas del periodo establecido en esta pesquisa científica, lo cual hace pertinente la descrita elección por representatividad.

Más detalladamente, en esta primera fase la observación participante constituyó el primer paso del método científico y es una habilidad básica del investigador. Para esto, según Marradi, existe una planificación sistemática en donde se realiza un registro del fenómeno que posteriormente es evaluado y verificado. Para el caso, se pasó de una observación no estructurada a una estructurada. En la primera, el problema no estaba acotado suficientemente y, por lo tanto, no estaba definido con claridad qué fenómenos o conductas se indagarían, de manera que se buscó la variabilidad de fenómenos y conductas que pudieran construir certeramente el objeto de la pesquisa. Seguidamente, en la observación estructurada el problema se acotó con claridad y definió el fenómeno a observar, los límites espaciotemporales y los sujetos empíricos de la indagación.

A los participantes se les contactó por medio de un mensaje en donde se presentaron los datos del investigador y los objetivos de este en conocer el trabajo escénico y fotográfico. De manera estratégica, se optó por una comunicación personalizada que exaltara la labor del actor en la ciudad. En algunos casos la respuesta fue inmediata y positiva, así como en otros donde nunca hubo un mensaje de respuesta o no se concertó la participación en esta investigación. También, se implementó el formato de mensaje por nota de voz conforme a las exigencias del intérprete, ya que algunos no comprendían el trabajo que se llevaba a cabo en la Maestría en Semiótica<sup>30</sup>. Por último, se realizó seguimiento al perfil en Instagram, revisión de los seguidores, modo de organización del perfil y comentarios de las fotografías. Como estrategia del investigador, se asistió a cinco presentaciones<sup>31</sup> de algunas *drag queens* para evidenciar el interés expresado de manera verbal por la red

---

<sup>30</sup> Adicionalmente, al tratarse de un trabajo de maestría, el investigador tuvo que ilustrar qué se comprendía como semiótica. Para ello, se realizó una suscita explicación del trabajo que se estaba llevando a cabo en la Universidad Industrial de Santander.

<sup>31</sup> Para el caso, la asistencia física fue valorada positivamente por el participante, puesto que estos realizan un trabajo escénico que conlleva preparación y dedicación. Las presentaciones estuvieron en el marco de “día de San Valentín”, “Fiesta blanca”, “Aquelarre” “Halloween: batallas de casas”. Las cuales se desarrollaron respectivamente en la discoteca *Dejavu* y *Municipal* en la ciudad de Bucaramanga. Adicionalmente, se asistió al *PrismaFestival* en donde hicieron presencia más de 15 *drag queen* de la ciudad y de Colombia. Esto en el marco de la celebración del *pride* o día del orgullo.

social; de este modo, se estableció una relación participante-investigador que fue vital para concertar las entrevistas. Así pues, seguido de la observación mediante una bitácora, se concertó la realización de entrevistas para el acopio de datos (ver: apéndice A) y autorización escrita a partir de un consentimiento informado de los participantes (ver: apéndice B). Se realizaron 3 entrevistas; dos individuales y una colectiva con la presencia de los informantes en las instalaciones de la Universidad Industrial de Santander. La primera entrevista fue registrada en formato de audio y se desarrolló en un lugar público de la ciudad de Bucaramanga. Este fue el primer contacto y posibilitó establecer alianzas con otras *drag queens*. Posteriormente, se realizó otra entrevista a Cailleach-Ice, pero de naturaleza fílmica. Se registró el proceso transformativo, es decir, el antes, el durante y el después. Con ello, se registró y esquematizó la relación fotógrafo-fotografiado-fotografía.

La tercera fase de la investigación se dividió en la transcripción de las entrevistas, el análisis de datos y la esquematización del proceso transformativo de la *drag queen*. Esto derivó en la modelización de la estrategia del intérprete al momento de la captura y la modelización de la estrategia de publicación que optó el actor, ajustado a las demandas de la red, al publicar su material en Instagram. En lo que corresponde a la esquematización de la práctica fotográfica, se realizó la esquematización de dos tipos de capturas; i) el autorretrato, y ii) el retrato, de modo que para el primer tipo se tuvo en cuenta el esquema del actor que se fotografía a sí mismo mediante algunas estrategias claramente establecidas. El segundo, por su parte, corresponde a la *drag queen* que es retratada por fotógrafo aficionado o profesional. De esto se colinda un esquema general de la captura. Posteriormente, se construyó un esquema de publicación y las estrategias que llevan a su captura y divulgación en las redes sociales de internet. El siguiente esquema (ver tabla 1) ilustra lo expuesto con anterioridad partiendo de la clasificación del tipo de fotografía. En la tabla, el área

verde alude al texto enunciado que posee una relación rizomática con dos prácticas fotográficas, el retrato y autorretrato de la *drag queen*. La zona amarilla explicita operativamente los momentos de captura (estrategia) y publicación (estrategia). Esto es retomado en el siguiente apartado y sustentado teóricamente desde el modelo de las prácticas.

**Tabla 1.** *Tercera fase de la investigación semiótica*

<b>Clasificación en retratos y autorretratos de la <i>drag queen</i> bumanguesa</b>		
<b><i>Captura</i></b>		<b><i>Publicación</i></b>
↕	↕	↕
<b>práctica</b>	<b>práctica del</b>	
<b>retratística</b>	<b>retrato</b>	digital, que hace presencia en las redes
(actor que se	(el acto es el	sociales de internet, específicamente en
autorretrata)	fotógrafo de la <i>drag</i>	Instagram
	<i>queen</i> )	
<b>Modelización</b> de la estrategia del		
intérprete en el momento de		La estrategia de publicación del intérprete
la captura		que se ajusta a la red.

### ***1.7.2. Andamiaje teórico desde las prácticas semióticas***

Después de la clarificación de las fases de la investigación, en las líneas siguientes se establece el modelo de las prácticas semióticas (Fontanille, 2016) como un recorrido que corresponde a la fundamentación teórica y procedimental en el desarrollo de esta investigación. Como se ha expresado, cada nivel del esquema de análisis de los datos que constituyen una práctica significativa está ubicado en una relación jerárquica de lo más englobante a la concurrencia de lo más concreto y viceversa, pero cada ámbito de análisis posee una inmanencia propia entre seis niveles que van desde los signos hasta llegar a las formas de vida y cada uno de ellos con un tipo de experiencia, instancias formales y las interfaces del objeto semiótico. Se parte de una figuratividad perceptiva (signos), textos-enunciados, objetos (soporte formal de inscripción), escenas prácticas, estrategias y la inscripción a una forma de vida que se manifiesta etológicamente.

El autor señala que las prácticas pueden nominalizarse como semióticas en la medida en que están conformadas por un plano de la expresión y uno del contenido, pero el sentido asimismo se construye en la medida en que el curso de la práctica va emergiendo y produciendo una articulación de la significación en una situación de enunciación. El modelo de las prácticas posibilita hacer visibles las relaciones entre los objetos significantes con el modo que tiene vitalidad y suscitan sentido en situaciones sociales de producción e intercambio (*ibid.*, p. 17). Dicho modelo, para el caso de esta búsqueda científica, parte de un texto enunciado que, mediante estrategias claras en su producción y divulgación, constituye el recorrido analítico que aquí se propone. En otros términos, el retrato de la *drag queen* condensa una práctica compleja y al mismo tiempo convoca varios elementos simbólicos, como, por ejemplo, la pose, los elementos composicionales y cromáticos, el vestuario, el cuerpo, etc. Cada estrato es una capa envolvente y dinámica que influye o despliega en niveles superiores o son condensados en niveles inferiores.

El texto-enunciado se constituye como un grupo de figuras organizadas en un conjunto homogéneo gracias a su disposición sobre un mismo soporte, que, para el caso de esta investigación, es de naturaleza digital. No obstante, dicho texto se gesta dentro de la experiencia en acto, lo que da lugar, por esquematización, al plano de inmanencia de las escenas prácticas. Según Fontanille, las prácticas se caracterizan primordialmente por su carácter de proceso abierto y circunscrito en una escena, es decir, es un dominio de expresión captado en el moviendo mismo de la transformación, pero que adquiere una forma como escena. Al considerar la naturaleza digital del objeto en este nivel, se consideran la encarnación y el modo de producción a partir de la identificación de dos escenas prácticas heterogéneas. La producción está conformada por la tematización, la planificación y la disposición del cuerpo vivo en el momento de la captura. Por otra parte, en la escena divulgativa, se consideran elementos imprescindibles como la conexión a internet, el aparato electrónico inteligente y el perfil que se ajuste a las normas de la red social específica. Aquí se trata de comprender los elementos técnicos y compositivos de un constructo visual encarnado en una materialidad digital y divulgado según unas condiciones específicas y distintas a la del género publicitario o impreso. También pueden suceder diversos usos o prácticas con el mismo objeto semiótico; por ejemplo, como bien o mediación de mercadeo, publicitario o de discusión entre los usuarios de la red. Es así como el análisis de las escenas de la práctica está relacionado directamente con la condición sincrética o multimodal del objeto y, sobre todo, con las estrategias que el intérprete emplea para la interpretación y uso.

El nivel de las estrategias determina que cada práctica (captura y divulgación) debe ajustarse en el espacio, en el tiempo y según las reglas de composición del objeto semiótico, por consiguiente, sigue un principio de composición sintagmática. En un nivel superior, desde el punto de vista del plano de la expresión, una forma de vida es la deformación coherente obtenida por la

repetición y por la regularidad del conjunto de soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí. De esta manera, una forma de vida comprende figuras, textos-enunciados, objetos y prácticas específicas (Fontanille, 2016) y poseen una relación rizomática, que conecta el objeto naturalmente con la organicidad del entorno sociocultural en que se produce y del cual el mismo objeto es una evidencia. Si el análisis de la práctica tiene en cuenta un texto enunciado (cuerpo material), considera también los espacios de producción y divulgación a partir de unas estrategias específicas del actor y del fotógrafo. El siguiente esquema modela el itinerario de análisis sustentado en la jerarquía de los planos de inmanencia emanados de la expresividad de una práctica semiótica (Fontanille, 2008). Posteriormente y con detalle (ver tabla 2), (Rosales y Uribe, 2016).

Para el caso se estructuraron los niveles en función de los objetivos de la investigación y del fenómeno descrito en las páginas anteriores. Los planos de inmanencia de la práctica semiótica, en este desarrollo científico sobre el retrato de las *drag queens* bumanguesas, se toman como cruciales los niveles organizados como escenas prácticas, textos enunciados, estrategias y formas de vida. Considerando esto, la investigación (específicamente el proceso de análisis de los datos), se realizó con el itinerario (esquema presentado en la Tabla 3) que esta incluye y organiza los niveles de análisis, el recorrido y la triangulación del objeto semiótico abordado y que emerge en una escena de producción fotográfica que se puede caracterizar como proceso narrativo y a través de los productos. Es decir, se trata aquí de la esquematización de los elementos cruciales del proceso de producción que la anteceden y le dan sentido a la fotografía. A partir del texto enunciado (fotografías de las *drag queen* divulgadas en Instagram en la ventana de tiempo de la investigación) se hizo una categorización y esquematización de elementos figurativos tales como color, tiempo, espacio, actores, narración, elementos onomástico e identitario. También se categorizó la

organización discursiva del cuerpo, es decir, el cómo es mostrado (la pose), la estrategia de ocultamiento o exhibición, el rostro, la mirada, los enfoques y los planos. Las estrategias coinciden y despliegan una forma de vida porque la misma organización del objeto, sus intereses económicos, de marca etc., están engredados en la forma de vida (Fontanille, 2016). De igual manera, dicho nivel de estrategia remite a la práctica de captura del retrato, la cual es el punto de partida desde donde se despliega el modelo.

Respecto a la escena práctica de publicación, allí surge la evaluación de un observador o mirante de la red social. La caracterización de la estrategia<sup>32</sup> de divulgación se realizó a partir del estudio de los componentes técnicos y compositivos de la red social de internet Instagram y de qué manera el texto enunciado es modificado y adaptado por la interfaz de internet y el actor de la *drag queen*. Lo mencionado, se determinaron coincidencias con la forma de vida, la cual se caracteriza por la supervivencia en la red social de internet, la ruptura de estereotipos, la estetización de la marginalidad y el tránsito de una práctica marginal a una de prestigio por parte de la *drag queen* bumanguesa.

---

<sup>32</sup> Las estrategias comprenden la estrategia de transformación, la de producción y la de captura de retratos y autorretratos

**Tabla 2.** *Esquema de las prácticas semióticas*

	Tipo de experiencia mediada por el objeto significativo	Instancia formal de análisis del objeto significativo	articulación de planos y niveles de análisis
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significativo)	<i>Figuratividad</i>	<b>Signos</b>	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	<b>Textos-enunciados</b>	Isotopías figurativas de la expresión Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Corporeidad</i>	<b>Objetos</b>	Soporte formal de inscripción Morfología práctica
	<i>Práctica</i>	<b>Escenas prácticas</b>	Escena predicativa Proceso de acomodación Gestión estratégica de prácticas
Capas o niveles de análisis envolventes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Coyuntura</i>	<b>Estrategias</b>	Iconización de comportamientos estratégicos
	<i>Ethos y comportamiento</i>	<b>Formas de vida</b>	Estilos estratégicos

*Nota.* Tabla recuperada de la propuesta de jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica de Rosales y Uribe (2015).

**Tabla 3.** *Itinerario de análisis del objeto semiótico*

Nivel de análisis	Recorrido analítico
<p><i>Escena práctica de</i></p> <p><i>producción</i></p> <p>↕</p>	<p>Construcción del personaje. Enunciados correspondientes a la transformación del actor social en <i>drag queen</i></p>
<p><i>Texto enunciado</i></p> <p>↕</p>	<p>Cuerpo enunciado en el retrato y autorretrato. Coordinadas composicionales y construcción de una escena en la que el cuerpo está imbuido como un constructo representacional.</p>
<p><i>Escena predicativa</i></p> <p>↕</p>	<p>Fotografía publicada en Instagram y la respuesta del mirante</p>
<p>Estrategias</p> <p>↕</p>	<p>Consistencia y recurrencia de modos de hacer, englobantes, determinados por la cultura, en la divulgación y consumo de imágenes visuales en redes sociales</p>
<p><i>Formas de vida</i></p> <p>↕</p>	<p>Despliegue de los componentes de una forma de vida que se manifiesta etológicamente y remite al texto enunciado y a las escenas de producción y divulgación.</p>

### I.8. Selección de los informantes y de las muestras

Para la selección final de los informantes fueron tomados en cuenta aspectos y momentos de las interacciones con ellos, como el contacto inicial, concertación de entrevistas, acceso y autorización al material fotográfico y contabilización de número de publicaciones dentro perfil de

Instagram. La ventana de tiempo también fue establecida por el flujo de publicaciones de los actores y el inicio de la actividad de publicación ya que, por ejemplo, Xtravaganza al ser la *drag queen* precursora de la práctica en Bucaramanga, solo hasta el 2018 inició con la publicación en internet fotografías del retrato. Además, desde el inicio de la investigación, actores desistieron o cerraron la red social de internet por cuestiones personales. Se determinó que los actores con un comienzo incipiente en la escena bumanguesa no serían considerados en el estudio. Los conflictos entre casas *drag queens* fue un factor de la desaparición de los perfiles de Instagram y la renuncia de la actividad escénica de: *Unicorn* y *Dussan* [Datos extraídos de la red social de Instagram entre noviembre 2022 y diciembre de 2023].

Esto demuestra que el internet funciona como contacto directo porque después de la eliminación del perfil no hay manera de establecer comunicación con el sujeto que se transforma. Inicialmente se contemplaba la inclusión de más intérpretes de la ciudad bumanguesa, sin embargo, por el tiempo de la investigación y por lo descrito anteriormente no fueron contemplados. Los tres seleccionados para las entrevistas, unos con más recurrencia que otros, fueron fundamentales para establecer el género fotográfico del retrato como criterio de selección de las muestras y su categorización. En el año 2022 se había contactado por mensaje de Instagram (opción que admite cierto número de caracteres y duración de un minuto por nota de voz) un total de diez intérpretes, de los cuales solo cinco dieron respuesta al mensaje enviado por el investigador. Posteriormente, de estos se derivó un subgrupo de tres intérpretes (para el 2023) por razones de disponibilidad horaria, entre otros, ya que al desempeñarse como trabajadores en la vida cotidiana debían recurrir a un permiso de trabajo o acudir en jornadas de descanso o desconexión laboral. En la tabla (ver apéndice D) se hace un recuento cronológico respecto a la depuración anteriormente explicada y que da como resultado la elección de tres actores de la *drag queen*.

Los siguientes criterios de selección (ver tabla 4) fueron establecidos desde las coocurrencias, entendidas estas como cadenas de caracteres regulares en los perfiles y las fotografías posteadas por los intérpretes. Esto permitió el paso de lo cuantitativo a lo cualitativo en el campo de los correlatos semánticos, ya que los datos obtenidos posibilitaron establecer una relación isotópica entre las muestras (Rastier, 2001). Con la red de relaciones causales se estableció un tema<sup>33</sup> particular en cada *drag queen*. En palabras del anterior autor, este es de carácter idolectal<sup>34</sup> porque refiere a los estilos, formas de escenificarse y de retratarse; no obstante, existe una línea común en el archivo construido, de carácter sociolectal o topológico (Rastier, 2001), ya que este *topos* se relaciona con la construcción y concepción de una feminidad barroca y teatral del cuerpo. Cada actor realiza publicaciones distintas y organiza según un tema y un estilo, ya que distinguirse y sobresalir, a partir de la exhibición pública, le otorga vigencia y visualización en redes.

En la tabla 4 la *drag queen* Cailleach-Ice es el mejor ejemplar del estudio de caso. Los otros dos actores, de forma operativa, proporcionan contraste y comparación general del fenómeno fotográfico bumangués. Dichos actores se diferencian, entre otros aspectos, porque nacieron en Bucaramanga. Rubén como actor de Cailleach-Ice nació y se crio en Barichara; municipio colombiano ubicado en el departamento de Santander conocido por sus calles coloniales, iglesias construidas en el siglo XIX y el cementerio de Barichara adornado con piedra autóctona. En la entrevista realizada al actor, este atañe que su crianza en el pueblo influyó en su niñez, ya que al ser un lugar conservador ubicado al norte de Colombia sus gustos no se alineaban a la concepción heteronormativa masculina del hombre de provincia santandereana. Alude que en su paso por el colegio siempre tuvo interés en mostrar sus gustos estéticos y sus habilidades en el campo del diseño

---

<sup>33</sup> Desde la semántica el tema es una estructura estable y recurrente.

<sup>34</sup> La forma en que se representa es de manera idolectal, lo cual no se restringe solo al campo verbal, sino que abarca otros códigos. En esta investigación se revisan, por ejemplo, algunas categorías policromáticas. Según Rastier, el carácter idolectal y sociolectal trasciende la verbalidad.

y la pintura “una vez una profesora me pidió que hiciera un diseño para una semana cultural. Yo quise hacer un traje con material reciclable y le añadí una capa de papel ‘de azúcar’ para que en escena fuera sorpresa” (comunicación personales 23 de noviembre 2023). Cuando este actor se graduó de la educación media decidió trasladarse a la capital santandereana en busca de oportunidades (académicas y laborales) que le permitieran una independencia económica y un reconocimiento en el campo escénico con la *drag queen* Cailleach-Ice.

**Tabla 4.** Selección del mejor ejemplar fotográfico

<b>Selección del mejor ejemplar fotográfico de la <i>drag queen</i></b>					
<i>Drag queens</i>	Actividad en Instagram	Producción fotográfica	Fotografías con alta producción técnica	Número de seguidores y publicaciones	Enlace de ingreso al perfil
Cailleach-Ice	activa desde 2017	x	x	<b>816</b> publicaciones <b>8047</b> seguidores	<a href="https://www.instagram.com/xtravaganza.dragstar/">https://www.instagram.com/xtravaganza.dragstar/</a>
Xtravaganza	activa desde 2018	x	x	<b>93</b> publicaciones <b>2693</b> seguidores	<a href="https://www.instagram.com/cailleach_ice/">https://www.instagram.com/cailleach_ice/</a>

				<b>292</b>	
	activa desde			publicaciones	<a href="https://www.instagram.com/andycrack">https://www.instagram.com/andycrack</a>
AndyCrack	2018	x	x	<b>1823</b>	<a href="https://www.instagram.com/andycrack">k666/</a>
				seguidores	

Por otra parte, referente a la clasificación propuesta (ver tabla 4), esta responde a las recurrencias temáticas del archivo que se pueden caracterizar a partir de factores como el estilo en que se inscribe la fotografía, el tema o contenido y el modo de enunciación de esta, el impacto y la vigencia del archivo. El tema puede designar el asunto de un texto (Rastier, 2001), es decir, la isotopía dominante que, por lo regular, se configura como un dominio semántico; “en semántica discursiva, puede referirse el tema como la diseminación, a lo largo de los programas y recorridos narrativos, de los valores que ya han sido actualizados (es decir, en junción con sujetos) por semántica narrativa” (Greimas y Courtés, 1990, p. 404). Esto se relaciona con las recurrencias figurativas que hacen el armazón del significado a modo de red o malla de elementos (Greimas). En la siguiente tabla (ver tabla 5) se establecen los criterios de selección de los intérpretes y se clasifican sus producciones según la organización enunciativa, el espacio del retrato en que se realizó la captura (y que en consecuencia abarcaría el espacio configurado dentro del recuadro de la fotografía), la temática y el poder hacer figurado en la puesta en escena fotográfica. Seguidamente, se visualizan las fotografías de retratos y autorretratos y se propone una clasificación del archivo según los criterios de organización enunciativa y temáticas particulares.

En la segunda parte de este trabajo de investigación se presenta la agrupación del archivo, conformado por el mejor ejemplar de los tres anteriores. En la siguiente tabla lo que corresponde a los espacios, estos son divididos entre topológicos y heterotópicos. El primero considera las huellas

figurativas como los indicios físicos del espacio enunciado en el retrato, por ejemplo, una montaña, un árbol, una puerta, unas lápidas o estructuras hechas por el hombre. Las huellas intramurales corresponden a esos objetos que se localizan dentro de un espacio cubierto, por ejemplo, una silla, un sillón, una mesa de billar, entre otros, y que solo tienen existencia en el interior de un espacio. Esos lugares se caracterizan porque el fotógrafo incluye iluminación artificial, telones, pantallas y utilería necesaria para la captura; su existencia es breve gracias a su versatilidad. Los constituyentes del mundo, que quedan registrados en el espacio enunciado dentro del recuadro de la fotografía son imprescindibles ya que organizan la toma y la mirada del observador. Por lo general, en el caso de Cailleach-Ice son escenarios que remiten a lugares físicos de Santander y por lo tanto son configurados por el actor para ser enunciados en la toma donde coexisten con el personaje configurado. En el caso de las otras *drag queens*, el espacio enunciado tiene una constitución intramural que coinciden con las fotografías de estudio fotográfico, no obstante, denotan mobiliario de lugares de juegos, ocio y de reunión, etc., Se considera que los espacios configurados son imprescindibles en el tema que construye y por extensión del personaje que se configura para la toma.

Los criterios de selección del material fotográfico se establecieron a partir de soportes teóricos de la semiótica del retrato. No obstante, desde una perspectiva histórica, las fotografías del género fotográfico del retrato y autorretrato considera a la figura humana como eje central de la toma fotográfica. Dicha tradición de emplazar al sujeto en el centro de la captura es retomada de la pintura retratística que se basaba en plasmar la imagen de personajes ricos y poderosos. Este hábito posteriormente se difundió en la clase media que encargaba retratos de sus familias. La llegada de la cámara oscura, el daguerrotipo y otros dispositivos de captura, hizo que el género retratístico alcanzara una difusión y popularidad mayores (Bridner, 2008).

**Tabla 5.** Organización enunciativa y temática

Organización enunciativa			Espacios enunciados		
Dentro de la misma fecha de publicación		En fechas distintas	Tópicos		Heterotópicos
Entre 3 y más fotos	Entre 1 y 2 fotos	Trípticos (diversos escenarios)	Huellas topológicas exteriores	Huellas intramurales (talleres, discotecas, bares)	Estudio fotográfico (presencia de telón o pantalla como fondo)
AndyCrack, Xtra-Vanganza	AndyCrack, Xtravaganza	Cailleach-Ice	Caillech-Ice	Xtravaganza, AndyCrack	AndyCrack, Xtravaganza
Temática y actuación con respecto de la modalización de la competencia					
1. Cailleach-Ice		2. Xtravaganza		3. AndyCrack	
Reina de belleza		Reina anfitriona		Reina de la irreverencia y sensualidad.	
↑ Informantes ↑					

El retrato clásico contiene a una persona o grupo de personas en una pose estática, muchas veces mirando hacia una cámara. Algunos artistas y fotógrafos han optado por retratos temperamentales, en los cuales el individuo no se enfoca en la cámara, sino más bien hacia el exterior o con una mirada perdida. A pesar de ello, la estructura fundamental ha sido definida y mantenida por un prolongado período de tiempo

Hoy en día el retrato está mucho menos limitado. Las cámaras modernas nos permiten tomar imágenes en casi cualquier situación, incluyendo bajo el agua. El sujeto puede estar quieto o en movimiento, cerca o lejos y usted puede disparar casi desde cualquier ángulo. Un retrato moderno (...) es cualquier imagen que nos cuente algo sobre la persona de la foto” (*ibid.*, p. 9).

En lo sucesivo dicho criterio de clasificación de las fotografías de las *drag queens* serán soporado, entre otros, con las propuestas teóricas de la semiótica de la imagen (Beyaert-Geslin, 2017) 2008), el retrato y autorretrato (selfi). Se propone una serie de elementos constitutivos y compositivos de la fotografía. El retrato se esfuerza por hacer presente al sujeto ausente, lo cual implica que para que el mundo sea accesible al significado y analizable, es necesario que se presente como un universo articulado; un sistema de relaciones. Así ocurre con el sujeto que, para ser construido en su identidad, debe identificarse (diferenciarse) de ‘él’ que se presenta al ‘Otro’. La construcción de la presencia y del retrato se realiza por distanciamiento del mundo, específicamente desde la reducción de la imagen a la bidimensional sintetizándolo para transformarlo en un fondo, lo que permite participar en la objetivación del retrato. Lo dicho, lleva a la distinción de fondos neutros de los retratos en fondos escenificados. La distinción entre la figura y el fondo se basa en un escrutinio de la textura. La figura concentra la atención (tensión) mientras que el fondo es objeto de un escrutinio menos potente (Grupo  $\mu$ , 1992). La valorización de la figura del retrato supone esta captura de la atención.

El retrato sobre fondo neutro da lugar a una organización centrípeta que concentra todos los valores en la figura, como para densificarla. El retrato sobre fondo escenificado ejemplifica una organización centrífuga que los disemina en el espacio circundante; dispersar los valores en el mundo (Beyaert-Geslin, 2017). Según la autora en el retrato la diferencia entre los individuos se confiere como una identidad específica y define su carácter “La de la presencia que, obligada a renovar la textualidad para mantener la atención en vigilia, tiende a acentuar la diferenciación de estos caracteres, por tanto, a deformar el esquema que ella misma ha constituido” (*ibid.*, 129). En la enunciación visual existe un acercamiento teórico en torno a las dimensiones de la práctica (acto). Esto, en el retrato tiende a considerar las marcas plásticas, así como las figurativas alrededor de una co-presencia, al mismo tiempo que un enunciado hace surgir otro (Beyaert-Geslin, 2017). Por otro lado, el nacimiento del retrato en la pintura occidental del siglo coincide con una transfiguración general del espacio y de las figuras. La dimensión temporal es decisiva para la definición del individuo que se manifiesta en el retrato a partir de marcas figurativas como, por ejemplo, el color.

Partiendo de la observación de que el retrato es la conversión de una presencia fenomenológica en otra, imaginada, como un acto de extracción plástica (figura vs. fondo). La semiótica del retrato se apoya entonces en cinco niveles de experiencia de estas imágenes, cada uno vinculado a una instancia diferente; figuralidad, figuratividad, presencia (un cuerpo), declaración, y reflexividad (*el retrato*) (Beyaert-Geslin, 2017). La autora establece una simetría entre los niveles figural (plástico) y figurativo. La primera instancia caracteriza la verticalidad para construir la presencia del retrato. Esto se basa en una forma plástica que sirve de soporte a las figuras, extrayendo un fondo y permitiendo caracterizar los elementos de la imagen. El significado surge del emplazamiento en el espacio que determina la relación entre la imagen y el mirante. También, estima la importancia

del formato y explica que el paisaje posibilita que el sujeto se manifieste en su construcción del mundo; asuma una identidad. Por otra parte, es una experiencia del otro ya que capta dos dimensiones: semejanza y presencia. Por un lado, está el reconocimiento del sujeto por parte del observador por asociación de las propiedades del soporte y del modelo (esto requiere en ocasiones la movilización de índices culturales). La presencia sería el efecto producido por la acentuación y focalización de ciertos rasgos, tales como; gestos faciales y expresivos del sujeto, entre otros. Estos dos elementos aportan información sobre la intencionalidad del retrato y el mirante (con su observación) proporciona acceso a estrategias de construcción de la imagen retratísticas.

Desde su perspectiva teórica el retrato se define como un conjunto y protocolo de posturas, escenas y símbolos que evocan una identidad perteneciente a una praxis de simbolización cultural. El vínculo entre imagen y sociedad se da como culturalización de los retratos. Esto pasa por a) un sujeto diferenciado a un sujeto estereotipado reconocible (en una escena, postura y accesorios a, c) una estrategia editorial que remite a representaciones sociales compartidas o un modelo institucional. Dentro del autorretrato la autora considera el *selfi* como subgénero de este (Beyaert-Geslin, 2017). Desde su propuesta el asunto ayuda a caracterizar y categorizar los mejores ejemplares de la *drag queen* Cailleach-Ice, ya que esencialmente es una mediatización del *yo* que, comparado con el autorretrato del corte pictórico, el *selfi* es un producto de la tecnología que ofrece nuevas formas de manifestar (exponer) el *yo* colectivamente, especialmente en internet. Es por esto por lo que la autora aduce que el estudio de hoy nos llevará, pues, a cambiar la perspectiva para abordar la temporalidad, ya no desde el punto de vista de la enunciación sino de la praxis enunciativa (Beyaert-Geslin, 2017). En definitiva, esta conceptualización teórica es esencial porque establece que la semiótica del retrato no es una empresa menor. Desde el estudio semiótico se puede comprender cómo el sujeto socializado (poseedor de una identidad reconocible) se hace presencia en

la imagen frente a un mirante (observador) a partir un formato sobre el que se organización figuras. La investigación desde esta latitud propone el estudio de la invención de las imágenes y la capacidad lingüística visual (Ludovic, 2018).

Ahora bien, dentro del retrato existen casos particulares donde la identidad del sujeto es omitida o distorsionada; caso de los *tronies*. Este término se acuñó durante un periodo histórico en el cual se produjo la transformación de Países Bajos en potencia europea. El auge comercial y cultural posibilitó el florecimiento de la pintura flamenca de 1589. El término *tronie* es un anglicismo que proviene de *trogne*, palabra holandesa entre los siglos XIII y XVI (predecesor del holandés moderno), que se usaba para referirse al rostro de una persona (Sadurní, 2023). Artistas como Rembrandt y Jhannes Van Der Beeck fueron los principales expositores de este estilo. Las obras se caracterizaban porque, entre otras cosas, mostraban rostros anónimos con una gestualidad intensificada. Estos retratos pretendían ser un estudio de la expresión (relacionada con aspectos fisionómicos) desde personajes como ancianos, mujeres jóvenes, soldados, etc. Desde otra mirada, los *tronies* constituían una manera de ensayo para captar de una mejor manera efectos luminosos como los claroscuros, cromatismos, saturaciones y gestualidades. Los retratistas de este tipo mostraban su capacidad para retratar, mediante expresiones histriónicas, conceptos abstractos de la sabiduría, la fuerza e incluso la piedad. En el siglo XVII, el estilo *tronie* se constituyó en un estilo independiente en Holanda, por ejemplo, el pintor Jan Lievens limitó sus representaciones tan solo a la cabeza o busto del personaje inspirándose en pintores como Rubens y Van Dyck (Sadurní, 2023). Las obras por lo general no pretendían representar una persona identificable. El cuadro, por lo regular era vendido en el mercado de arte sin identificar al modelo y la obra no era encargada por alguien específico. Los títulos por lo general eran basados en obras procedentes del mundo clásico (Mylle, 2001).

Según lo expuesto, el criterio de clasificación es dado por la condición de retrato (que incluye el autorretrato), y la organización semisimbólica. Adicionalmente, todos los objetos semióticos son de acceso por la red social mediada por internet y por lo tanto son obras digitales (numéricas). El acceso al material fue autorizado, por lo tanto, los actores conocen las implicaciones de su participación en la investigación. Estos sujetos, en las entrevistas proporcionaron datos relevantes que ayudaron a caracterizar los retratos y por ejemplo localizar al fotógrafo de la *drag queen* y la cámara usada. La fotografía de cada *drag queen* es condensadora de una práctica específica, es decir, el mejor ejemplar va del despliegue de la práctica a la forma de vida (Fontanille, 2008). Se trata de la fotografía que condensa y reclama una resolución de despliegue. De manera que “parangón” evoca la operación semiótica de mejor ejemplar y “simbolizante” refiere el efecto máximo del proceder analítico. En este caso, la selección es en suma una agrupación de un estereotipo cultural de la feminidad occidental textualizada/visual en unas fotografías y apoyas en otros estereotipos (prácticos y estratégicos) (Fontanille, 2008).

Fontanille, respectivamente señala que una de las capacidades fundadoras de la actividad de lenguaje es la capacidad de "categorizar" el mundo, es decir, a partir de clasificar elementos. Partiendo de este principio, en este apartado se explica el procedimiento y la relevancia de la operación (mejor ejemplar) en la depuración del archivo que se presenta. En el ámbito de la imagen la necesidad de hacer referencia a tipos visuales ha sido largo tiempo confundida con el imperativo de denominar los objetos representados (Fontanille, 2001). Al establecer que las fotografías seleccionadas para el análisis constituyen un mejor ejemplar, se utiliza este término en el sentido que se le da en la semiótica. Consiste en unos de los cuatro procedimientos de captación y categorización de la experiencia en el devenir del sujeto en el mundo, tal como queda expresada en un enunciado (Fontanille, 2001). El primero se elabora a partir de las semejanzas entre los elementos que se

pueden agrupar por /semejanza de familia/. De esto se establece un denominador común que es un rasgo que se manifiesta entre elementos diferentes entre sí salvo por esa característica compartida y conocido como /red de rasgos comunes/. De esto procede la selección de un caso que engloba a los demás, o /el término de base neutro o conglomerado/, como por ejemplo los retratos que poseen una mirada directa al lente de la cámara o los que se escenifican desde tomas de cuerpo entero. Esto da como resultado, el mejor ejemplar, o el caso de fotografías que reúne de mejor manera las características de muchos otros elementos o casos. Se trata de la organización de una categoría en torno a una ocurrencia particularmente representativa y que posee todas las propiedades que solo están parcialmente representadas en cada uno de los miembros de la categoría (Fontanille, 2001). Cailleach-Ice como caso central reúne en sus características poses, temas, miradas que en otros retratos de las *drag queens* son recurrentes. De igual manera cada una de las fotografías reúnen rasgos concernientes al glamur fotográfico, el estilo *camp* y la feminidad hiperbólica de la *drag queen*.

Se relacionan con dos dimensiones de la presencia ya que puede presentar una extensión difusa o centrada, y una intensidad sensible fuerte/débil. Por otro lado, la organización es una categoría, en torno a una ocurrencia, en especialmente representativa (Fontanille, 2001). El ejemplar es el más visible o localizable que los otros y posee él solo todas las propiedades que solo están parcialmente representadas en cada uno de los miembros de la categoría (*ibid.*, p. 42). La formación de la categoría reposa sobre la elección del mejor ejemplar posible. De esta forma, los cuatro estilos (Fontanille, 2001) reposan sobre elecciones perceptivas, como por ejemplo la calidad de la fotografía y el alcance (dato relacionado al número de interacciones) y más sobre la manera en la que es percibida. Por otro lado, cada fotografía posee una elaboración técnica de la captura y mayor cantidad de recurrencias (emblemas identitarios).

### ***1.8.1. Presentación de las muestras***

Para el archivo se tuvo en cuenta: el criterio del mejor ejemplar de fotografías, su representatividad (en términos de alcance en la red social de internet), la calidad fotográfica (refiere al uso de cámara profesional e identificación del fotógrafo), la presencia de una descripción que se relaciona a un tema específico y el reconocimiento por parte de otras *drag queens* textualizado en las entrevistas, se seleccionó una muestra representativa, que para el caso de Cailleach-Ice, fueron doce que pertenecen a cuatro series de retratos publicados entre 2019 y 2023. Xtravaganza cinco fotografías de dos series en distintas publicaciones y AndyCrack con siete fotografías de dos series.

De cada muestra se procedió a la selección de unas fotografías para el análisis (siete en total); de estos análisis a continuación se muestran los mejores ejemplares estudiados en esta investigación semiótica, los cuales son retomados en lo sucesivo. En el siguiente enlace (nube) ([https://1drv.ms/f/s!ArxmFfPAhcy-23HoOeZOjKfaFd\\_2?e=OwmNQE](https://1drv.ms/f/s!ArxmFfPAhcy-23HoOeZOjKfaFd_2?e=OwmNQE)) se relaciona el conglomerado de fotografías por cada *drag queen* que reúne un total de 23 fotografías de las cuales se selección siete para el análisis semiótico siguiendo los criterios expuestos con anterioridad. De dicho conjunto de datos por informante se hace una introducción explicativa de las fotos que constituyen los mejores ejemplares.

### ***1.8.2. Archivo construido. El caso de Cailleach-Ice***

Este primer grupo de fotografías corresponden al personaje de Cailleach-Ice capturadas entre 2021 y 2023. Respecto al estilo *drag queen*, sus propuestas se caracterizan por la encarnación de

personajes de concurso de belleza, seres mitológicos, guerreras y mujeres en duelo o pugna interna. El resultado son las propuestas fotográficas caracterizadas por una prolijidad y técnica en la ejecución de los autorretratos. Los colores característicos son los tonos fríos y terrosos como azul, negro y verde. Los criterios son el tipo de toma, organización enunciativa y emblemas, por lo tanto, se establece que el subgrupo que corresponde a un ser marino es fotografiado desde tres tipos de planos, los cuales inician con el primer plano, seguidamente se encuentra el primerísimo primer plano y finaliza el plano medio corto. La serie de tres es publicada en distintas fechas y en diferentes publicaciones, respectivamente cinco, siete y ocho de abril del 2021. Los emblemas que acompañan cada publicación están escritos en español y en lengua extranjera. Así, la primera fotografía es acompañada por el texto; “En cada gota de agua hay una historia de vida”, la segunda; “A cada gota de alegría le acompaña otra de tristeza”, y la tercera de la serie por; “Cuando te seques, inundaré tu dolor” (inglés en el original). Así mismo, la serie hasta la fecha cuenta con 1.035 reacciones e interacciones.

El segundo grupo del archivo está integrado por tres fotografías capturadas desde los planos medio corto, entero y americano. La serie fue publicada entre diciembre de 2019 y enero de 2020 y cuenta con dos descripciones que corresponden a la primera y segunda imagen. El primero reza “Ya no vives en mí” y corresponde a un autorretrato publicado el 18 de diciembre de 2019. El segundo contiene el emblema “solo muere lo que se olvida” y fue posteado el cinco de enero de 2020. El último autorretrato solo es acompañado por el binomio de comillas inglesas, las cuales enfatizan que la imagen adolece de descripción. Esta es finalmente posteada el 23 de febrero de 2020. La serie posee a la fecha (nueve de diciembre de 2024); 929 reacciones de los mirantes.

Por otra parte, la serie que se realizaron el doce, trece y diecisiete de septiembre del año 2023 posee fotografías desde el plano entero y medio. El rostro no se direcciona de manera estricta al

lente y la variedad de acercamientos enfatizan el traje de la *drag queen*. Hay una variación de los tipos de planos ya que hay repetición del plano entero. En este caso, los autorretratos son acompañados por tres emblemas en lengua inglesa que traducidos al español rezan “Ella es una súper reina”, “Necesito un héroe” y “*Glamazona*”<sup>35</sup>. Las fotografías suman un total de 1. 250 reacciones e interacciones en la red social de internet.

El grupo de fotografías de Cailleach-Ice concluye con una serie de imágenes capturadas desde el plano medio largo y plano entero vertical, las cuales fueron publicados el 22 y 23 de septiembre del 2023. En este caso los emblemas que acompañan la serie los caracteriza su extensión. El primero señala que “Me siento hermosa, me siento radiante, positiva y sobre todo con mucha vibra, en otras palabras, me siento divina. que sea la primera de muchas victorias”, mientras que el segundo alude lo siguiente “*look* de coronación. El que persevera alcanza, y sin pensarlo llegue a la final, muchas gracias a @drag. itup por crear este espacio para mostrar un poco de nuestro arte, aprendí muchas cosas que me llevo, aparte de la corona y el premio final del cual me siento muy afortunada de poder alcanzar, no fue un camino fácil pero el resultado final es más que satisfactorio y me siento muy feliz por todo lo logrado”. La serie posee a la fecha (9 de diciembre de 2024); 510 reacciones.

### ***1.8.3. Archivo construido. Series fotográficas de AndyCrack***

Las fotografías de AndyCrack son posteadas dentro de la misma fecha, pero en diferentes publicaciones. La serie de cuatro fotografías es la más común para sus retratos. Los planos de esta

---

<sup>35</sup> El término hace referencia a una mujer excepcionalmente glamurosa, alta y segura de sí misma. La palabra fue usada por primera vez en 1943 según el *Diccionario Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/glamazon>. Consultado el 9 de diciembre de 2024.

serie comprenden el entero, el americano y el medio largo. Los acercamientos y alejamientos constituyen su estilo fotográfico y el emblema reza “caliente” (inglés en el original). Esta serie es rescatada por el investigador en enero de 2024 y cuenta con 500 interacciones. Actualmente (diciembre 2024) la serie ha sido repostada y usada como marca de su estilo *drag queen*, también el actor ha incluido la misma imagen con ajustes y algunos elementos en edición. Además, su propuesta estética que pretende mostrarse desde una concepción irreverente y sensual. Realiza espectáculos eróticos en discotecas, antros de la ciudad y es promotora del *drag* negro (termina para referirse a un estilo sexual y sadomasoquista) en Bucaramanga. Su inspiración es la sensualidad *drag queen*. Los colores representativos son los tonos cálidos, como el rojo, naranja y negro. La serie de AndyCrack posee tres fotografías (26 de febrero de 2022) y poseen el eslogan “No pidas rosas, si no te gustan las espinas”. Los planos usados fueron; el general, medio y entero. Estas fotografías son recuperadas a la fecha del cinco de diciembre de 2023 y cuentan con 1.000 reacciones y me gusta. Algunos de sus retratos tienen la particularidad de que son tomados de manera apaisada, lo cual constituye una ruptura del modelo vertical usual de los retratos de AndyCrack.

#### ***1.8.4. Archivo construido. Series fotográficas de Xtravaganza***

El archivo lo compone dos series fotográficas de la *drag queen* Xtravaganza. Las dos primeras tomas se realizaron en la misma publicación y la última toma en una distinta. Además, fueron posteadas por primera vez el tres de junio de 2021 y repostadas en la serie del dos julio de 2021. Los planos usados fueron; el medio corto, el entero y el americano. Cada una de las fotografías es acompañada de un eslogan que, en algunos casos proporciona información sobre el fotógrafo, lo cual es una particularidad de los retratos de Xtravaganza. Las descripciones rezan así; “Es mejor

ser el rey de tu silencio que el esclavo de tus palabras”, “A veces las cosas malas que nos suceden en la vida nos conducen a cosas increíbles” y “Les dejo unas capturas Posando para el lente de @elcalvocejon. La valentía no es la ausencia del miedo, sino la fortaleza para seguir hacia adelante a pesar de sentirlo”. A la fecha (10 de diciembre de 2024) la serie cuenta con 1.250 reacciones y me gusta.

Por otro lado, hay otras series que son posteadas en diferentes publicaciones, pero el mismo 19 de marzo 2019. La primera es capturada en un plano americano y no posee una descripción por parte del intérprete. La segunda foto de tipo plano medio largo cuenta con la siguiente frase corta “La reina está aquí, y yo soy la jefe” (original en inglés). Los retratos a la fecha (10 de diciembre 2024) posee 750 interacciones en la red social de internet. Respecto su estilo propuesta estética, esta es constituida a partir de su trabajo como dj, animadora y maestra de ceremonias. Sus fotografías cargadas de colores plata y dorados con características que se relacionan a su inspiración en las divas del pop de los 90 como Madona, Shirley Mannson, Britney Spears y las Spice Girls. A partir de este archivo que contiene la serie fotográfica completa de cada actor, se depura esta selección y se reagrupan a partir de los grupos de los mejores ejemplares a partir de criterios establecidos desde la semiótica del retrato. Dicho material reposa en una nube en el marco de una cadena de custodia de datos.

### **I.9. Taxonomía del archivo construido**

En lo sucesivo a partir de la semiótica del retrato y autorretrato, los criterios de selección son establecidos desde i) la relación figura vs fondo o sujeto y escena, desde lo cual se identifican, ii)

las escenas estereotipadas o repetitivas de las *drag queens*, es decir, el mejor ejemplar de poses recurrentes y representativas dentro de las fotografías de Instagram, iii) el posicionamiento del sujeto frente al lente; centralidad del rostro y mirada, iv) la relevancia de la fotografía presente en Instagram, lo cual se evidencia en las interacciones registradas en las publicaciones. Esto se posibilita a través de la materialidad y el soporte como dispositivos metavisuales, v) el tratamiento técnico de la fotografía, en suma, el despliegue en la escena práctica, de lo contrario quedaría como un metadato latente. Lo dicho relacionado con el papel del píxel y la calidad de la fotografía.

El retrato es un acto de extracción plástica; figura vs fondo, (Beyaert-Geslin, 2017). En el archivo construido de cada grupo de *drag queen*, la clasificación obedece a la relación que existe entre el sujeto y el escenario, por ejemplo, en el caso de Cailleach-Ice la viuda se presentifica en un cementerio, el ser mitológico en un lago de aguas diáfanas, la guerrera junto a unos sujetos históricos y el personaje de mitología griega en un campo abierto que se reconoce por estar ubicado en la vía al aeropuerto de Bucaramanga. En algunas ocasiones para acceder a esta información el actor postea los retratos con etiquetas a los lugares enunciados, no obstante, en la entrevista el actor rectificó esta información y por lo tanto en este informe se declara así. También, la enunciación del lugar y los personajes que asumen la *drag queen* es reconocible por las propiedades del soporte y también porque en ocasiones requiere la capacidad intertextual de mirante; índices culturales representas en el texto enunciado. La imagen construye una mirada que trasciende lo visible al completarse con la habilidad del mirante para llenar las formas inacabadas del retrato; la imagen actúa sobre el observador y moviliza sus recuerdos e imaginación (Beyaert-Geslin, 2017). Esto se evidencia en los mejores ejemplares de Cailleach-Ice donde hay referencias a seres míticos y mujeres fatales que son reconocidos por los seguidores de Instagram. Dicha presencia se refiere al efecto de realidad producido por la focalización de ciertos rasgos expresivos. Dichos retratos

muestras la cara de la *drag queen* sin ocultamientos y de manera directa; proporciona información sobre la intencionalidad expresiva del retrato.

Además, el nivel narrativo es configurado por un conjunto de escenas estereotipadas repetitivas y símbolos. Un protocolo que el actor sigue cuando posa ante el lente se evidencia, por ejemplo, en las fotografías de AndyCrack. Sus series que remiten a la fotografía de moda y erotismo están constituidas de series de cuatro fotos donde la pose es reiterativa y solo hay leves movimientos del cuerpo y de la mirada. El mejor ejemplar agrupa y remite a la totalidad de esas poses y sus posibles variaciones. El posicionamiento del sujeto dentro del retrato también constituye una característica recurrente, el emplazamiento por ejemplo del archivo de Xtravaganza donde su cuerpo ocupa un espacio mayor que la escena y las etiquetas referentes a su liderazgo hacen que la fotografía esté relacionada con el dominio y el empoderamiento femenino contemporáneo. Los atributos hacen que la presencia entonces sea construida a partir de instancias de enunciaciones tales como; la mirada, el rostro y el cuerpo (Ludovic, 2018).

En el caso de los retratos de AndyCrack donde el fondo es un color sin texturas u otros elementos “el retrato sobre un fondo neutro da lugar a una organización centrípeta que concentra todos los valores en la figura” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 107), contrario a las imágenes analizadas con fondos escenificados, crean un efecto en la figura de una organización centrífuga. Sin embargo, esta neutralidad del fondo configura una presencia de un mundo en relación con la figura, que será analizado más adelante. El fondo es una representación de un mundo que no se separan de la figura, por el contrario, se enuncian en una correspondencia íntima de diálogo entre ellos; constituye en el caso de las *drag queens* parte del tema representado, por ejemplo, una mujer posa con erotismo en un fondo rojo y con lencería del mismo espectro cromático (Beyaert-Geslin, 2017)

La escena enunciada remite a un simulacro actorial, espacial y temporal (implica al enunciador y enunciatario). En los mejores ejemplares también se puede constatar que el cuerpo retratado se posiciona de manera frontal creando un diálogo directo con el mirante de la imagen. La mirada puede ser ofrecida a otra presencia dentro del retrato, rechazada o dirigida al observador, sugerida al mirante; en cualquier caso, se presenta enmascarado para crear el simulacro actorial de un yo enunciado y un tú enunciatario. La mirada directa de la *drag queen* ofrece dos actos enunciativos (Dondero, 2020; Beyaert-Geslin, 2017), el primero es la relación entre el sujeto enunciado y el observador del retrato y el segundo entre el sujeto enunciado y el sujeto enunciador, entiendo esto como el acto fotográfico que configura un simulacro de miradas entre el personaje fotografiado y el fotógrafo de la *drag queen*. Esto es relevante en los criterios de depuración ya que los informantes proporcionaron información específica del acto fotográfico, y, entre otras cosas, del actor que las fotografió cuando no es él mismo sujeto travestido. Los simulacros actoriales se hacen presentes en este tipo de enunciación visual, además, la figura-cuerpo está dirigida al observador; la mirada se presenta como testigo de la presente de un mirante frente al sujeto enunciado (Beyaert-Geslin, 2023). El sujeto frente al lente que “lo va a retratar entonces debe posar y afirmar ser un yo que busca una interacción individual con el observador y reclama la atención del observador” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 103). En este sentido, la figura-central, en posición frontal al ocupar más espacio, captura la atención del mirante.

Sobre el análisis de las sustancias de expresión, lo cual implica considerar los soportes (imágenes pictóricas, fotográficas, analógicas y digitales) y los gestos de inscripción de las formas. En este párrafo de manera sucinta se hace un recuerdo de la consideración del soporte y el gesto de inscripción del cúmulo de fotografías de la *drag queen* bumanguesa. Este rasgo es esencial como criterio de selección porque considera la inscripción a una red social y la interacción con el mirante

de las fotografías. Se analizan en esta investigación los retratos con mayores reacciones y comentarios sobre un cúmulo de 23 retratos. Las relaciones internas parten del reconocimiento de la topología presente en algunos ya que es el marco desde donde se distribuyen las posiciones de los elementos (y las oposiciones) en la composición de la imagen, por ejemplo, las categorías son configuradas desde las oposiciones derecha vs izquierda, alto vs bajo, central vs periférico, englobante vs englobado (Beyaert-Geslin, 2017).

Además, la figura pone en escena otro tipo de gestualidad sensoriomotriz, ya que es una materialidad simulada metavisual. La gestualidad remite a las condiciones de la toma que se inscribe en la fotografía como una escala constituida por grados entre; lo nítido vs. lo borroso y lo focalizado vs lo opacado. Lo borroso nace en efecto con la fotografía y en particular con la no sincronización del cuerpo del objeto y el cuerpo del fotógrafo" (*ibid.*, p. 97). Otro criterio para la selección del archivo de la *drag queen* es la definición fotográfica (en términos de píxeles), (Beyaert-Geslin, 2017). La autora señala que es un dispositivo metavisual de la imagen digital puesto que permite analizar las diferentes modalidades a través de las que se hace perceptible la forma plástica del píxel. Asimismo, la resolución de las imágenes matriciales corresponde al número de píxeles presentes por unidad de longitud de la estructura, y ese número es el que define el grado de detalle de la imagen. Tal es el caso de las obras de artistas como Jhon Maeda que juega con la calidad y resolución de la imagen digital (Beyaert-Geslin, 2003; 2004). Por ejemplo, dejando a la vista los píxeles encuadrados en algunas zonas de la obra, generando que la visión se desvíe, modelice, y esconda la figura que los píxeles por sí mismo construyen "En mis trabajos sobre el papel de la imagen en el discurso científico, he estudiado las imágenes pixeladas en el marco de la astrofísica o en biología (Basso y Dondero, 2011; Dondero y Fontanille, 2012); un resultado es que, en el

marco científico, el efecto fluido de lo pixelado remite más a los límites de los instrumentos de medida y de la posibilidad de medir y conocer más allá de esos límites.

En los sucesivos se caracteriza qué se comprende como elementos; material y formal. El primero refiere a las materias utilizadas por cada lenguaje, como: la tela para la pintura, el papel para foto, las tecnologías electrónicas de adquisición, los almacenamientos digitales y los muros para los frescos y grafitis. El soporte material entonces sería las cualidades de la materia como la capacidad de absorción, la impermeabilidad y la translucidez. El soporte formal es la disposición de las inscripciones sobre el soporte material, su organización (sintaxis) según un cierto tamaño, una cierta proporción con relación a la totalidad del espacio disponible y al tipo de enmarcado y hasta los límites que son previamente impuestos a la inscripción (Fontanille, 2005). Por ejemplo, en el caso de los grafitis puede tratarse de la superficie, como los muros de una casa que pueden estar inscritos y no presentan obstáculos. En la fase de la toma, primero, ofrecido por el negativo, "la instauración fotográfica puede modularse como si se tratara de una pintura, sobre la que es posible regresar, de manera iterativa [...] el revelado del negativo en positivo, la huella fotográfica puede ser trabajada y corregida" (Beyaert-Geslin, 2003, p. 102). En el caso de la fotografía de la *drag queen*, la imagen digital puede ser tratada por medio de convertidores analógicos/digitales situados en dispositivos como los escáneres, las cámaras fotográficas o bien directamente por programas informáticos y tabletas gráficas. Es tratada por medio de herramientas de edición y corrección para modificar el tamaño, los colores, suprimir elementos, aplicar filtros, etc. Posteriormente, para ser almacenada en soportes informáticos como USB, SSD, entre otros, y eventualmente desplegada sobre una pantalla o compartida en una red social de internet.

Mientras no sea desplegada la imagen, no es más que información latente dentro de estas operaciones. Esto se relaciona con el criterio del impacto de las imágenes seleccionadas del compendio

de datos ya que el mirante les otorga relevancia y descarta otras: esto se textualiza en los comentarios e interacciones (Beyaert-Geslin, 2003). Después de la etapa de la realización (visualización y eventual publicación o impresión), es posible modelizar el recorrido que va de la realización a la virtualización, así que la potenciación coincide con la memorización del código que identifica a la imagen actualizada, en este caso, las etiquetas de las serie “[...] la imagen siempre identificable y única por relación a todas las demás que constituyen la colección, y ese código permitirá también, cuando sea puesto en contraste con los códigos que identifican las demás imágenes de la colección, la detección de las similitudes entre imágenes” (*ibid.*, p. 102). Su discusión sobre la visualización refiere al dominio de la *big data* dentro de los cuales se pueden identificar similitudes por filiación, influencia, herencia etc. El proceso de virtualización es aquel que hace entrar una imagen en grandes colecciones de imágenes que la engloban y conforman un mismo sistema de formas que dependen o se derivan de otras.

Las similitudes, también como criterio del archivo de las *drag queens* se denota en las fotografías cuya pose es reiterativa y por lo tanto son un ejemplares que condensan dicho carácter fotográfico. Es importante establecer la relación entre *big data* visuales y modos de existencia. El análisis de una multitud de textos por medio de un acercamiento automático de los datos depende estrictamente de la naturaleza particular de la materia digital (Beyaert-Geslin, 2003). Lo dicho consiste en un cierto número de capas separadas, con elementos visuales particulares en cada una. Los actores y fotógrafos manipulan las capas separadamente durante el proceso de producción; igualmente borran y crean nuevas. El hecho de conservar cada elemento como estrato separado permite modificar en cada momento el contenido y la composición de una imagen, como borrar un plano de fondo, aproximar dos personas, desvanecer un objeto, etc., (Manovich, 2010, p. 408). Esto implica que la imagen puede ser manipulada por algoritmos que proceden a la discretización

de los elementos que la componen, y por consecuencia que cada elemento pueda manipularse de manera independiente. Esta discretización produce una especie de disponibilidad de la imagen a la conmensurabilidad con cualquier otra “que hubiera sido transpuesta previamente en código digital” (*ibid.*, p. 105).

La agrupación (Figura 1) se basa en tres criterios de agrupación: a) contenido de las fotografías caracterizado por la ubicación de la captura fotográfica (espacios abiertos, extramurales e intramurales), b) el juego de miradas entre el mirante y mirado de la fotografía de Instagram (direccionalidad), c) el cuerpo y la pose en el retrato encuadres fotográficos), d) diferenciación entre retratos, autorretratos o selfis. Respecto a esto, se hace la diferenciación cuando es el mismo actor y cuando se delega a un fotógrafo. A partir de esto, se seleccionaron los mejores ejemplares que corresponden a los textos enunciados estudiados en la tercera parte de esta monografía.

En el grupo uno, en el contenido fotográfico, existen elementos extramurales y arquitectónico reconocible, tales como; cementerio, aeropuerto, monumento y laguna. Además, hay juegos de miradas *mirante-mirado* caracterizado por su dinamismo. Dentro del grupo número dos se encuentran las *drag queens* Xtravaganza y AndyCrack cuyo contenido fotográfico intramural se reconoce por fondos monocromático, como es, lo usado con frecuencia en estudios fotográficos. Adicionalmente, los caracteriza las coincidencias y no coincidencias cromáticas entre el personaje y el fondo, por ejemplo, un telón rojo acorde con el traje de látex de la *drag queen* AndyCrack. Comprende imágenes identificados por el mobiliario que las *drag queen* utilizan como parte de la toma. Hay juego de miradas entre el mirante-mirada; el rostro gira y busca el lente de la cámara.

**Figura 1.** *Mejores ejemplares de la drag queen*

---

**Grupo 1**

---



---

**Grupo 2**

---



---

A modo de cierre de esta primera parte, se revisan de manera sucinta los conceptos de enunciación por representación, ostensión e instauración (Beyaert-Geslin, 2025), los cuales son elementos fundamentales de los retratos que componen el archivo de esta investigación. No obstante, es fundamental dilucidar el concepto de enunciación para dar cuenta que de la fotografía de la *drag queen* parte de una experiencia estética para revelar la trascendencia de la vida. La noción deriva

de tres regímenes de enunciación artística; la representación, la ostensión y la instauración, al mostrar una transformación gradual que opera por desplazamiento (Fontanille, 2023). Dicha noción de régimen de enunciación “podría ser puesta a prueba para dar cuenta de la creación de este nuevo significado estético” (*ibid.*, p. 50). Beyaert-Geslin (2025) considera tres regímenes de enunciación visual; la representación, la ostensión y la instauración. Estos, son clave para comprensión el proceso enunciativo dentro del retrato de la *drag queen*. Primeramente, el desplazamiento del régimen de representación hacia la ostensión se concibe como una salida de la imagen (fotografía), y el de la ostensión hacia la instauración, como una puesta en escena de lo vivido. Lo central es la transición de la dimensión narrativa esencialmente visual a una sensible.

El régimen es un agenciamiento o proceso composicional de las propiedades de módulos o categorías, de un mismo o diferentes niveles, que caracterizan una generalidad (o género) que se declina en especificidades, ocurrencias o manifestaciones de un hacer enunciativo (Beyaert-Geslin, 2025). Al tratarse de una constitución heterogénea el régimen semiótico es composicional ya que, determina coordenadas para esquematizar la relación de diversos elementos que soportan la manifestación y el tratamiento del significado. Los regímenes, desde esta perspectiva, son correlaciones y coevoluciones entre categorías de naturaleza diferentes. Este concepto, también, reconoce la coherencia y congruencia entre múltiples categorías; buscan una coherencia sin procurar una exhaustividad, pues son genéricos. Como agenciamiento de propiedades y categorías que hacen parte de varios niveles de análisis, del cual es posible caracterizar el género que puede ser, por ejemplo, declinar las especies (Fontanille, 2023). En suma, el régimen se proyecta en una empiria que potencialmente capta o remite a una antropología y conserva toda su flexibilidad esbozando una relación con el mundo. Esta dimensión existencial rechaza la rigidez de la esquematización, (Landowski, 2005), en el centro del marco de *Las interacciones de riesgo* "pero que, cuando se

pone a prueba en los mundos antrópicos, se esfuerza solamente en gestionar lo heterogéneo para responder a la pregunta por el sentido de la vida" (Beyaert-Geslin, 2025, p. 51).

Referente a la dominancia de la representación, esta se utiliza para imágenes que hacen referencia a otras concepciones del mundo. En la representación es suficiente comprender sus propiedades cardinales, ya que articula dos dimensiones. Es a la vez transitiva (representar algo) y reflexiva (representarse) y sustituye algo presente por algo ausente "Esto es un punto de apoyo que permite asir el desplazamiento operado por el régimen de la ostensión" (Beyaert-Geslin, 2025, p. 52). La enunciación no consiste entonces en sustituir algo ausente por algo presente, sino en representar esta cosa en sí misma. La autora señala que la dimensión reflexiva de este régimen también se suprime en la ostensión; ponen ante los ojos la "cosa" misma. Ostensión del latín *ostendere* que significa mostrar o exhibir. Por otro lado, la mostración se refiere a las reglas normativas y comunicativas de la fotografía que difiere de la representación porque capta sucesos, estados del objeto más que el objeto propiamente dicho (*ibid.*, p. 54). En el campo visual corresponde a una praxis típica en la que el enunciador se apropia de un sistema posible que actualiza o realiza si este modelo general concuerda con el principio de representación, debe ser revisado para el régimen de la ostensión "porque el desafío para el enunciador no es acceder a un sistema de propiedades que tenga un modo virtual de existencia, sino asumir un sistema que ya haya sido actualizado en un enunciado" (*ibid.*, p. 5). Al hacerlo, ese régimen ya reconoce la coherencia del sistema y acepta también una connotación religiosa porque se construye y hace referencia a los rituales añadidos al objeto y revelada al observador. En este caso puede hacer referencia al proceso transformativo que ejecuta el sujeto de la vida cotidiana hacia la construcción paródica de la feminidad. La ostensión es un gesto deíctico que concierne la atención sobre un objeto con vistas a su descubriendo (Beyaert-Geslin, 2025).

Por otra parte, la instauración responde a una especie de emergencia existencial. Existe así un hacer; una acción instauradora. El concepto introduce la idea de una responsabilidad del enunciado frente a la obra que debe ejecutar/ realizar. En este proceso es vital para la comprensión de la agencia ya que el retrato de la *drag queen* es un sistema de acción formado por objetos plásticos. Lo que distingue con mayor precisión la agencia de la factibilidad que permite que la obra actúe sobre el observador a través de una potencia de radiación. Confirma así la característica de la obra que, a diferencia del objeto no artístico destinado a la transitividad y la factibilidad, se sustrae a todo uso (Beyaert-Geslin, 2012). De acuerdo con la definición kantiana (Doguet, 2007), la obra no sirve más que para hacer radiar esta agencia, para reinventar constantemente la significación y su potencia para actuar en tanto que obra. Retornando al régimen enunciativo de la ostensión sustituye en efecto al simulacro de una presencia que está en juego en la representación, por una presencia sensible cuya instauración revela la profundidad existencial (*ibid.*, p. 57).

El régimen de la ostensión y la instauración concuerdan que sustituyen una subjetividad humana y particular (incluso si se difunde y se desmultiplica en las marcas de la enunciación enunciada). Transfiguran un contenido estético a través de una percepción sensible "que pone a distancia lo inteligible, incluso la ostensión provoca un "efecto de shock". Es la trascendencia de la vida la que así prevalece y ocupa el lugar del contenido de la obra" (*ibid.*, p. 62). El efecto de extrañamiento causado cuando el actor asume el rol de reina escénica. Por ejemplo, los actores aducen que en los bares les abren en espacio e incluso las invitan tragos cotosos contrario a su presencia cotidiana donde pasan desapercibidos. La ostensión construye un acontecimiento marcado por lo realizado, esta misma con la instauración se originan en la representación.

**2ª PARTE. DEL ACTOR SOCIAL A LA *DRAG QUEEN* REPRESENTADA EN LA FOTOGRAFÍA**

## II.1. La transformación del actor social en la *drag queen*

El elemento más importante para los intereses de la investigación es el modo en que se enuncia la *drag queen* en el autorretrato fotográfico, lo que está precedido por una serie de procesos que se pueden esquematizar antes de abordar algunas de las imágenes numéricas que resultan de un procedimiento complejo e intrincado de producción. En este apartado de este informe científico está expuesto las dinámicas de transformación del sujeto cotidiano al teatral a través elementos reconocidos como el lenguaje corporal, el diseño de vestuario, el maquillaje, la peluquería y los accesorios propios del personaje de la *drag queen*. Esto para establecer las dinámicas transformacionales del sujeto teatral y el proceder que da como resultado el autorretrato de la *drag queen*. Es decir, se aborda la tensión identitaria entre el creador, o persona de la vida cotidiana que toma una iniciativa de transformación representacional de sí mismo, y el personaje creado, entendidos ambos como constituyentes de un mismo sujeto que lleva adelante un proceso de metamorfosis que va del propio modo de hacer y de escenificarse socialmente hacia un personaje ostentado, femenino y teatral que se manifiesta públicamente a través del autorretrato fotográfico. La atención se dirige a la *drag queen* Cailleach-Ice, cuya actividad escénica inició 2017, en Bucaramanga, y quien, con el debido consentimiento informado, ha coparticipado en este estudio semiótico en que se da cuenta del paso de una masculinidad a una presentificación pública que consiste en

- a. una puesta en escena en que Cailleach-Ice interviene como anfitriona de fiestas de un bar nocturno, donde, luego, en el escenario, interpreta a otros personajes célebres que se superponen a la máscara de la *drag queen*; estos personajes son homenajeados a través de la

fonomímica y la danza, actividad que no excluye un discurso oral improvisado y propio de reina;

- b. la producción de fotografías que contribuyen a hacer presencia de la *drag queen* en las redes sociales mediadas por la internet, más precisamente en la cuenta personal en Instagram, con unos 2800 seguidores en la actualidad<sup>36</sup>; estas imágenes son producto de una actividad de planificación, elaboración, edición y publicación por el mismo sujeto en que convergen el hombre cotidiano, el hacer como diseñador gráfico y el hacer de la diva del escenario.

Rubén, hombre de provincia colombiana, de 25 años, que se desempeña como diseñador gráfico en una agencia de publicidad en la vida cotidiana, realiza una transformación de sí para mostrarse en público como un personaje llamado Cailleach-Ice, pero esta mujer construida participa en espectáculos en que imita o rinde homenaje, como ella misma expresa, a cantantes, como Lady Gaga o Selena, reconocidos por la histrionicidad interpretativa, el vestuario y el trabajo coreográfico. Particularmente, Rubén ha optado por utilizar las redes sociales en internet como plataforma para divulgar la labor propia y, para ello, elabora y publica trabajos fotográficos sobre la propia imagen teatral (ver figura 2).

**Figura 2.** *Tránsito del sujeto de la vida cotidiana a la drag queen*

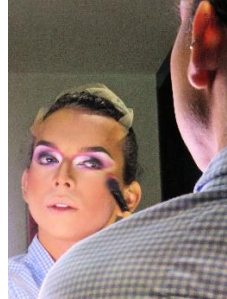
---

<sup>36</sup> 21 de julio de 2023.

El actor social  
en la vida  
cotidiana



El proceso de  
transforma-  
ción de Rubén  
en  
Cailleach-Ice



El personaje  
construido  
como *drag*  
*queen*



En esta escenificación convergen reglas del juego escénico, con un saber compartido entre mirado y espectadores sobre el hecho de que se está en un territorio diferente al de la cotidianidad, casi en un tiempo ritual, de ocio y diversión, con aspectos esenciales de la construcción de la escena teatral, como la representación, con intrincados recursos técnicos y un cuerpo de actor entrenado dispuesto a mostrar una identidad diferente a la del intérprete.

La convergencia del juego escénico de la *drag queen* se puede comprender desde el espacio del ritual y la ruptura de la cotidianidad. El teatro tiene sus raíces en prácticas rituales que lo configuró

desde la ceremonia religiosa de las dionisiacas. Algunos rituales tienen como finalidad la transformación. Inicialmente, puede habituar al mirante a participar en la ficción (nuevo estatus vital como ocurre en los ritos de paso), o despertar su interés por nuevas perspectivas del mundo, en cuyo caso se refiere al efecto de distanciamiento que propicia una nueva perspectiva de la vida. Este concepto es tomado de Brecht con su *Verfremdungseffekt*, que significa experiencia en lugar de la catarsis. En la *drag queen*, el componente ritual se construye desde formas cruciales y repetitivas. Por ejemplo, el maquillaje que realiza el actor en su cuerpo propio es configurado desde su fisiología y habilidad para disimular la masculinidad y crear la feminidad escénica. Ella y los espectadores tienen un contrato tácito, donde ambos comprenden que están participando en un evento distinto a la realidad cotidiana (Aburrow, 2020). Esta comprensión compartida permite la disminución de la incredulidad, lo cual posibilita una inmersión más profunda en la vivencia teatral o transformativa en este caso del tránsito del sujeto cotidiano a la mujer hiperbólica.

Con respecto de los elementos técnicos y la construcción escénica se consideran los recursos técnicos intrincados, integración técnica y el cuerpo del actor como lugar de la transformación. La metodología de entrenamiento de los actores se basa en la preparación desde diversas técnicas que posibilitan realzar la construcción de la feminidad. En teatro se le conoce como método Konstantín Stanislavski que implica profundizar en las motivaciones, emociones y la vida interior del personaje. Al explorar estos aspectos relacionados con la búsqueda de la autenticidad escénica, se logra un impacto mayor en el mirante de la teatralidad femenina en escena. El método también busca estimular la voluntad de crear de nuevo y enriquecer el personaje, el autor reconoce que en la práctica hay tres aspectos fundamentales: la experiencia, la representación y la improvisación (Benediti, 2005)

Fuera de la mirada del espectador está la convergencia de dos sujetos (el actor y la *drag queen* encarnada) que coparticipan en la actividad y que se puede esquematizar en una sintaxis que implica varias etapas (tabla 6), que inician con la experiencia del actor social y de su historia de vida relacionada con la cultura *queer*. La sintaxis transformativa que se explicita parte de ese interés escénico aparentemente desinteresado que inicialmente no buscaría una retribución económica. Por lo general, como se aduce en la entrevista “Me ponía una película barata, me maquillaba con el maquillaje de mi mamá y los vestidos de mi hermana” (Comunicación personal 23 de noviembre) el actor experimenta la transformación y en ese trasegar elige un estilo y perfecciona la técnica transformativa. A partir de esto inicia la planificación de otro modo de ser y hacer. La transformación implica una serie de etapas y elementos que se entrelazan para configurar una identidad transformativa. Dicha transformación sería tanto física como emocional y social. Antes de la transformación el actor (que por lo general se agencia a una identidad *queer*) este explora su identidad y los aspectos escénicos que le interesa representar. Esto incluye una reflexión personal, investigación cultural, selección de un nombre y personaje, dinero de vestuario y maquillaje (técnicas y accesorios) el desempeño y representación, la reintegración o reflexión del hacer (esto contribuye a la prolijidad de la escenificación que en este caso es la captura fotográfica). El aspecto reflexivo implica una investigación personal del actor con su género, sexualidad y cultura. Una vez ha reflexionado sobre esto comienza la construcción del personaje quien por lo general posee un nombre que resumen con la identidad que desea mostrar; a menudo tiene un significado espacial y personal que refleja el tema de la *drag queen* que se puede evidenciar en las redes sociales de internet.

La estética de la *drag queen* implica el uso de pelucas, maquillaje exagerado y vestimenta de acuerdo con el rol que asume al personaje. Esto lleva a que la transformación física implique la

alteración de la apariencia facial, el énfasis en los ojos y labios, entre otras cosas, la incorporación de espumas para amentar las caderas y muslos y la implementación de fajas y tirantes que modifiquen la silueta del cuerpo. Ya sea después de la captura o de la presentación en vivo el actor evalúa su performativa y considera el impacto de la fotografía que puede incluir la revisión del buzón de mensajes o incluso la validación de su identidad en los comentarios de las fotos. Por otra parte, al finalizar el performance el actor regresa a la cotidiana, pero lleva consigo la experiencia y aprendizajes adquiridos durante la transformación. De esta manera en la tabla se estructuran estas acciones que implican la transformación del actor social desde un proceso multifacético que mezcla la exploración personal, la construcción de una identidad que reposa en la red social, la interacción declarada con las publicaciones y la reevaluación de su hacer escénico

**Tabla 6.** *Secuencia de acciones para la publicación del retrato*

*la experiencia de vida del actor social → la planificación de otro modo de ser y hacer → la apropiación de la máscara del personaje por el actor → la captura y el tratamiento fotográfico → la publicación, por el actor, de la fotografía en que se representa femeninamente.*

Más detalladamente, se trata de un proceso en que cuentan

- a. *la experiencia de vida* que conduce a la decisión motivada del sujeto de transformarse en *drag queen*, con todas las implicaciones personales, familiares, sociales, éticas y no exenta de sanciones a partir de valores y prejuicios morales del entorno sociocultural; efectivamente, devenir *drag queen* tiene diferencias con otros modos de devenires identitarios

(travesti o transexual, por ejemplo) y se relaciona con una práctica escénica que otorga una cierta legitimidad social para explorar los recodos de la construcción de la identidad de género, pero también la creatividad;

- b. *la planificación* de las circunstancias para la transformación, para la presencia ante el público o para el registro fotográfico; esta fase involucra el diseño, elección y elaboración de vestuario, preparación del maquillaje, utilería y entrenamiento corporal del actor (para el uso de zapatos de tacón alto, manipulación del vestuario, uso técnico del maquillaje, con diferentes capas y efectos para ocultar al actor y mostrar la personalidad femenina y coreografiada de Cailleach-Ice);
- c. *la apropiación de la máscara del personaje* por el actor e inmersión en un simulacro del mundo<sup>37</sup> construido con la transformación misma; en este momento sucede la metamorfosis del hombre al carácter femenino o la construcción de carácter del personaje, lo que requiere de un saber hacer y del ingenio para elaborar el artificio (con fases de preparación, de ejecución progresiva y de resultado); esta fase implica el ocultamiento de los genitales, los rasgos masculinos y los arreglos para la exhibición de un cuerpo de mujer convincente y construido con intrincados artificios y enrevesado entrenamiento corporal;
- d. *la captura y el tratamiento fotográfico* o fase en que el actor/*drag queen* toma decisiones que asume y en las que otras personas operan como colaboradores que coadyuvan en el resultado<sup>38</sup>; esto sucede porque es el hacer del sujeto (intérprete) quien realiza la captura y

---

<sup>37</sup> Se trata de ese universo de ficción o sociolectal, que pone en suspenso la vida convencional o cotidiana, en el que el personaje transforma la lectura del mundo con la propia presencia y acción escénicas; en la fotografía, se trata de ese mundo real o de ficción narrado en la imagen fotográfica con elementos figurados en el registro visual.

<sup>38</sup> En la semiótica tradicional, sería el actante ayudante, cuya función en el modelo de la semiótica actual es la de otro actante, como el destinatador o el sujeto expandido en actores que realizan funciones que convergen en el sujeto; en el caso del destinatador, participa en la acción, como la del fotógrafo que se autorretrata (para que el producto sea visto

edición fotográfica en que aparece él mismo en el rol del personaje y con el que explora la identidad propia<sup>39</sup>;

- e. *la publicación, por el actor, de la fotografía* (a veces como objeto sincrético<sup>40</sup>), donde él representa a otro ser (ella). La edición y publicación está en manos, nuevamente, del actor y diseñador gráfico que deja las atribuciones del personaje femenino, dado que se ha cambiado de ropa, se ha quitado la peluca y se ha desmaquillado para laborar frente al ordenador y con los programas especializados de edición de la imagen visual.

## II.2. El personaje retratado

### II.2.1. *Cailleach-Ice que se retrata*

En primer lugar, se establece que la máscara y el mundo de ficción reconocible por el mirante son condiciones que el actor prevé para la gestación de la fotografía. Estos dos elementos son imprescindibles para los modos de registro de la captura. Para sustentar esto se toma el caso del

---

por el mirante o espectador que puede o no participar en la toma de la fotografía) como *drag queen* porque puede aún intervenir, pero solamente bajo una forma debilitada y ancilar, la del Ayudante, que completa o refuerza la competencia del Sujeto (Fontanille, 2003, p. 101).

<sup>39</sup> El proceso que conduce al objeto significante visual y fijo que se expone en Instagram está en manos de un sujeto de la vida cotidiana (actor), que asume una identidad femenina, con otro nombre y otros atributos que convergen en el personaje escénico que queda registrado en las imágenes a color, en los escenarios decididos por Rubén.

<sup>40</sup> En la semiótica se entiende que el sincretismo es la convergencia de varias magnitudes en un objeto; consecuentemente, el encuentro de varios lenguajes o sistemas de significación y comunicación en la construcción de un objeto significante sería un sincretismo de lenguajes que produce un enunciado que no se reduce, en la organización propia, a cada uno o a uno de los lenguajes constituyentes. La multimodalidad se refiere a los objetos semióticos que interpelan varios órganos sensoriales, de lo que se tiene que la fotografía es sincrética, pero no necesariamente multimodal, dado que ella es captada, con los posibles lenguajes que la integran (como maquillaje, vestuario, iluminación, etc.) por el ojo.

autorretrato y se compara dicho tipo de captura con el caso donde las fotografías no las toma el mismo modelo.

En este apartado se abordan las escenas prácticas de dos tipos de fotografías, a saber, los retratos y autorretratos. La *drag queen* Cailleach-Ice, como caso fundamental de esta investigación, lleva a cabo una planificación fundamentada en su experiencia de vida e intereses económicos personales. Esto último, relacionado con los recursos disponibles para efectuar la toma, ya que la cámara usada, los reflectores de luz, los trípodes, memorias y los lentes le pertenecen al actor que interpreta al personaje. La producción está dirigida y estructurada a partir de las habilidades profesionales del diseñador gráfico, como por ejemplo los conocimientos básicos de composición en el campo de la fotografía y de la edición de imágenes a partir de programas computarizados. Esta gestión estratégica de los recursos disponibles también se relaciona actualmente con la competencia que debe tener el actor de la *drag queen*: “si tú no sabes maquillar, tomar fotos o incluso diseñar, no eres un artista completo (...) una *drag queen* debe bailar, cantar, actuar y ser divertida (...) en mi caso tengo cámara y otras cosas que me ahorran dinero” (Comunicación personal, 1 de noviembre de 2023). Dentro de la modalización del deber, la *drag queen* debe ser multifacética. El poder hace referencia al desempeño en el campo de la animación, la puesta escénica y la interpretación del personaje en variados escenarios. El deber y poder son modalizaciones constantes que se evidencian en el hacer del actor que la interpreta.

Este tipo de operarios son constantes en la escena práctica de producción del autorretrato fotográfico de la *drag queen* bumanguesa. Para la esquematización propuesta se parte del archivo construido para esta pesquisa; por lo tanto, los escenarios corresponden al espacio topológico donde se realizaron dichas tomas entre 2019 y 2022. La tabla se organiza según cuatro escenarios principales que se localizan en el municipio de Barichara y en el casco urbano de la ciudad de

Bucaramanga. Los lugares son heterogéneos, ya que hay espacios naturales (ver figura 9, caso del *bioparque*), de memoria (ver figura 2, caso del Cementerio de Barichara), de tránsito (ver figura 8, vía principal al aeropuerto Palonegro) y de historia (ver figura 5, caso del monumento frente a la alcaldía de la ciudad capital del departamento). En la parte derecha (ver tabla 7) se referencian los tres tipos de operadores de las tomas. Los principales corresponden a su círculo familiar cercano, ya que, como se explicó, su hermana y otros miembros de la familia participan y apoyan la toma de las fotografías. Estas capturan ocurren en el pueblo del actor, ya que su familia actualmente reside en Barichara. Por otro lado, las fotografías fuera de su círculo familiar corresponden a las capturadas en el casco urbano de Bucaramanga, para este caso, los amigos constituyen su apoyo como operarios de la toma. Ellos participan como sujetos que acatan las órdenes y modelaciones del actor.

**Tabla 7.** *Enunciación del autorretrato*

<b>Fotografías de Cailleach-Ice</b>		
	<i>Autorretratos</i>	<i>Operarios de la toma</i>
	→ Cementerio Inmaculada concepción, Barichara	→ Hermana menor del actor
<b>Localización</b>	→ Bio Parque, Barichara	→ Familiar del actor
<b>enunciada</b>	→ Vía Aeropuerto de Bucaramanga	→ Amigo del actor
	→ Monumento a los fundadores. Alcaldía de Bucaramanga	→ Amigo del actor

Según los cuatro casos anteriores, el actor se vale de la modelización con el objetivo de que la captura corresponda a lo planificado. La escena práctica, en este ámbito, se centra en la ideación

del retrato, modelización, delegación de la cámara y captura por parte del operario. El intérprete tiene la responsabilidad de decidir desde qué ángulo, con qué tipo de luz y hacia qué posición se dirige la mirada en la fotografía. En la tabla anterior se muestra además que la delegación de esta responsabilidad se ubica en el círculo más cercano del intérprete. Se trata de una fotografía que se compone de la ideación, la conceptualización y la *bocetación* (Sánchez, 1993). En palabras del autor se trata de la prefiguración como un proceso creativo inicial, en el cual el fotógrafo (actor/*drag queen*) establece los elementos compositivos de la toma, como, por ejemplo, el vestuario, la joyería, la zapatería y el fondo de la captura. La conceptualización se fundamenta en la etapa de construcción de la imagen a través de la observación, la atención y la percepción. Esta simulación se convierte en la materia prima que permite iniciar el proceso fotográfico y creativo. Se describe el boceto como un proceso de captura de una idea y la transformación de esta de la simulación en la ejecución (Sanchez, 1993). En la entrevista a Rubén, este señaló que, para dicho autorretrato, realizó tomas previamente que sirvieron de modelo para que el operario de la cámara, a partir de la conceptualización y la bocetación, realizara la captura fotográfica.

Cada una de las fotografías publicadas por Cailleach-Ice puede ser asumida por el observador como un conjunto significativo que, constituido por un plano de la expresión y uno del contenido, dice algo o relata un momento de un curso de la acción en que está un personaje que es producto de un hacerse para el autorretrato. En palabras del informante de la investigación, “siento que sí me puedo identificar como el fotógrafo, (...) yo puse la cámara con un control (...) en sí, yo soy el que estoy dando las pautas principales”. Por lo tanto, este intérprete que ejecuta la función de operador hace parte del sujeto, ya que hay una coincidencia de las modalizaciones que hacen que la menor de edad y Rubén sean un actante constituido por dos actores que convergen en las mismas condiciones modales, repartidas en roles actoriales que realizan una misma acción, dentro de la

cual la infante solo oprime el botón del aparato de captura por una decisión del fotógrafo-editor y sujeto deseante que se configura cómo quiere y debe ser visto por el mirante. Según Fontanille (2001), las modalidades son las condiciones facultativas de la acción transformacional y, en este caso, la hermana como un operador es modalizada por Rubén, quien planifica, dirige y da pautas para la toma. La hermana menor, al no poseer el saber en la actividad fotográfica, adquiere esta habilidad por medio del saber y el poder de Rubén: “por deducción, se puede decretar que, para hacer, hay primero que saber, querer, deber, etc.; y, cuando en un discurso se encuentra un hacer, se puede, entonces, reconstituir por deducción el saber, el querer y el deber subyacentes” (Fontanille, 2001, p. 144-145). En el siguiente esquema se especifican las funciones, las modalidades, y los posibles modos de existencia, a saber,

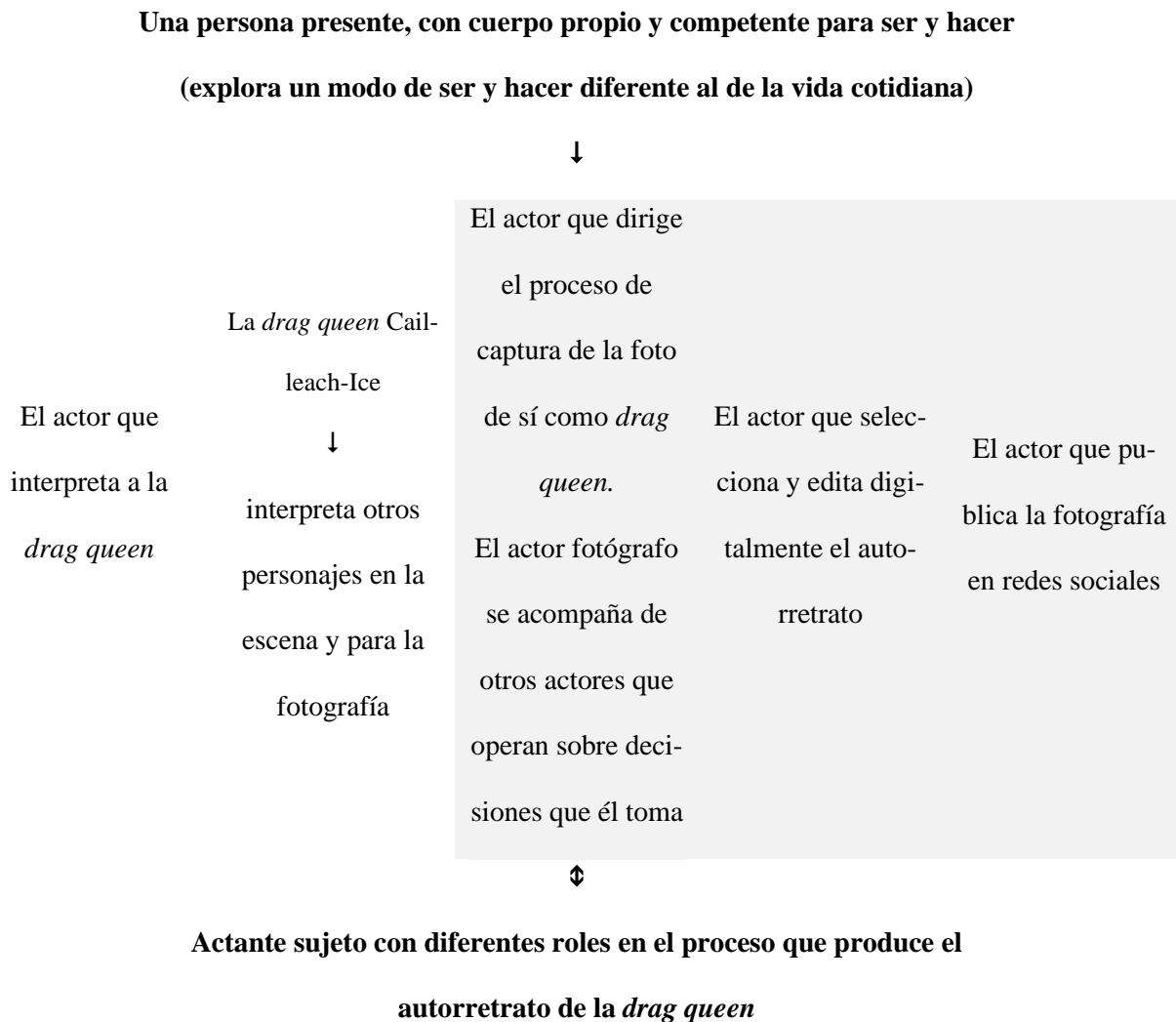
**Tabla 8.** *Acciones que dan como resultado la captura*

*actante-sujeto → (función 1) → querer (motivación virtualizada) (función 2) → saber y poder  
(modo actualizado) → (función 3) → hacer (modo realizado) → [actantes → (función 4) → ambos  
pueden, saben y quieren capturar la fotografía]<sup>41</sup>.*

Tomando en cuenta las condiciones modales para la acción, ambos pueden, Rubén sabe, y hace saber, además, quiere hacer saber. La hermana quiere saber, puede saber y, además, hace (opera la cámara). Rubén es el que permite que la fotografía cumpla con los criterios establecidos para operar la toma y otorgar el saber hacer a la hermana. Se trata de un rol del actante sujeto que se despliega en diferentes actores que lo constituyen.

---

<sup>41</sup> Adaptado de *Semiótica del discurso*, (Fontanille 2003).

**Tabla 9.** Esquema semiótico del proceso de la fotografía de la drag queen<sup>42</sup>

### II.2.2. Las drag queens, ya transformadas, que son retratadas por otro fotógrafo

<sup>42</sup> En la tabla, las zonas blancas al personaje *drag queen*, mientras que lo sombreado a los diferentes roles del fotógrafo, actor de la *drag* y diseñador gráfico. Todas las funciones convergen en lo que, por el momento, sería el actante sujeto de la acción de divulgación de la *drag queen* en las redes sociales; falta determinar si este actante es colectivo, según una cuestión de análisis por escalamiento (Fontanille, 2021) o un actante canónico que reúne varias funciones que pueden ser realizadas por diferentes operadores sin que él, el actante, pierda consistencia

En la escena práctica de producción de los retratos de Xtravaganza y AndyCrack (ver figuras 11, 15 y 17) se puede apreciar que quien fotografía no es el mismo actor, ya que se les asigna la responsabilidad a individuos externos. Como muestra de lo expresado, la siguiente tabla 11 presenta los retratos y los fotógrafos implicados en cada toma. Los fotógrafos son sujetos que están en contacto con el mundo de la fotografía y algunos tienen conocimientos empíricos sobre los elementos técnicos para la captura del retrato. Por otra parte, las fotografías se localizan en espacios urbanos intramurales, es decir, en estudios fotográficos adaptados y previamente organizados para la ejecución de la toma. Así pues, en el caso de los retratos de Xtravaganza y AndyCrack, estos son tomados en dos estudios, con mobiliario y los recursos disponibles para algunos de los estudiantes universitarios de Bucaramanga.

En este caso, las estrategias de estos dos actores se fundamentan en la posibilidad de establecer contacto con personas externas e interesadas en fotografía para la captura de los retratos. De acuerdo con los intérpretes, se menciona que una vez inician su proceso de transformación pueden transcurrir hasta seis horas; después de esto, deben dirigirse al lugar de trabajo y, de esta forma, el tiempo para fotografías se reduce a capturas improvisadas y con sus celulares personales. De esto resulta que los retratos de Xtravaganza y AndyCrack que han sido capturados en un espacio supervisado y planificado por los fotógrafos gocen de mayor elaboración y valoración positiva por los usuarios de la red. La ejecución de esta escena práctica está supervisada por los fotógrafos y la presencia de los actores, ya que su tiempo es breve y se encuentra condicionado por el trabajo nocturno en los establecimientos que frecuentan laboralmente.

**Tabla 10.** *Enunciación del retrato*

### Fotografías de Xtravaganza y AndyCrack

	retratos	fotógrafos
	→ Estudio fotográfico	→ Estudiantes de la Universidad Autónoma de Bucara-
Localización	→ Casa adaptada para la	manga
enunciada	toma fotográfica	→ Estudiante Universitario con conocimientos e interés en fotografía.

A partir de lo mencionado, se establecen notables diferencias entre la fotografía del autorretrato y el retrato ya que, por ejemplo, el primer género posee una elaboración que parte del actor y el segundo se constituye por intereses externos y con sujetos interesados en registrar el fenómeno de la *drag queen* a partir de su experiencia en el campo fotográfico. La siguiente tabla 12 establece un contraste entre las dos escenas prácticas mencionadas y, así, se definen las modalizaciones del actor.

El propósito (ver tabla 11) es esquematizar la escena práctica de producción del objeto semiótico a partir de las estrategias de Cailleach-Ice en contraposición a las de Xtravaganza y AndyCrack. Como resultado, en primera instancia, la progresión de cada acción se lleva a cabo y es controlada y organizada por el actor. En términos generales, el espacio habitual se refiere a lugares extramurales y con mobiliario disponible en el *topos* destinado al autorretrato. La apariencia (pose) del personaje es controlada y modificada de acuerdo con su propuesta estética; por consiguiente, el tiempo que se dispone es prolongado, ya que su transformación y duración están sujetos a la toma y no a otra actividad posterior. En la segunda parte de la tabla, la escena práctica está dirigida y supervisada por fotógrafos. Estos sujetos, mediante un consentimiento y los beneficios derivados de esto, contactan a los actores. Cuando los actores arriban al estudio, todo está

listo para que la captura sea lo más breve posible. Los fotógrafos controlan la escena práctica, pero los intérpretes sugieren poses y objetos disponibles en el mobiliario. Además, aducen que "si te fotografías, el maquillaje debe ser empleado posteriormente para el trabajo en la discoteca. El tiempo de nosotras vale y la inversión en maquillarme es grande. No vale la pena solo transformarme para la sesión" (Comunicación personal, 1 de noviembre de 2024).

**Tabla 11.** *Las escenas prácticas de Cailleach-Ice, Xtravaganza y AndyCrack*

<b>Escena práctica de la captura a partir de las competencias de los intérpretes</b>	
<b>Cailleach-Ice</b>	<b>Xtravaganza y AndyCrack</b>
<i>Escena práctica bajo el control del actor/drag queen</i>	<i>Escena práctica bajo el control y supervisión de fotógrafos aficionados y profesionales</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. planificación</li> <li>2. modelación</li> <li>3. espacio del autorretrato (extramural)</li> <li>4. poses / cambios sobre la marcha</li> <li>5. tiempo prolongado para la toma</li> <li>6. captura</li> <li>7. obtención del autorretrato</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. solicitud del fotógrafo interesado</li> <li>2. consentimiento informado</li> <li>3. planificación</li> <li>4. espacio del retrato (intramural)</li> <li>5. poses /sugerencias de fotógrafos y actores</li> <li>6. tiempo reducido para la toma</li> <li>7. captura</li> <li>8. obtención del retrato</li> </ol>
↕	↕
Acciones del actor a partir de la modalización del deber- poder	Acciones de los fotógrafos a partir de la modalización del saber

### II.3. Edición de las fotografías de las drag queen

El proceso descrito previamente se divide en tres momentos fundamentales cuya modelización se amplía a continuación. En primer lugar, se encuentra la planificación y la apropiación que realiza el actor a partir de su experiencia de vida y decisión de convertirse en la *drag queen*. Esta etapa implica la creación del personaje escénico y la adquisición de una personalidad y un saber hacer. No obstante, para el actor de la *drag queen* bumanguesa, este hacer no se limita a la exhibición en vivo del personaje, ya que los actores deciden fotografiarse. De esto deriva el campo de la edición, en el cual se consideran los recursos disponibles por el actor, cuando es el mismo, editor, y su saber hacer en el campo de la intervención de la materia sensible. Para el caso de los actores que no son los fotógrafos, la edición se sujeta a sus conocimientos básicos sobre la manipulación de filtros, entre otros elementos básicos, que son prediseñados por Instagram. Es importante aclarar que en las entrevistas se develó que el actor de Cailleach-Ice se desempeña como diseñador gráfico, lo cual posibilita que sus retratos pasen por programas externos a Instagram y logren una mejor calidad fotográfica. Xtravaganza y AndyCrack por su parte se limitan a discretizar del cúmulo de fotografías y con criterios que no son claros, el retrato que más se alinea con su estética *drag queen*. En sus casos particulares la edición no tiene trascendencia y está sometida, por ejemplo, a consensos de sus amigos y conocidos cercanos.

Por otra parte, en este caso, con los recursos disponibles, optan por la adaptación y la configuración del espacio del retrato, a partir de la selección estratégica de un espacio que puede ser intramural o extramural, de manera que el personaje y el escenario sean representativos y verosímiles para la escena fotográfica. La teatralidad es el espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena teatral y que se constituye desde la fase de la planificación (o escritura) y creación

(Barthes, 1964). De esta manera, es un discurso multimodal, ya que el espacio y el cuerpo del actor están inmersos en un simulacro de un mundo de ficción. Los signos proceden de lo definido como *stimulii*, lo que refiere a la materia sensorial que es percibida por un sujeto. Esta puede tener un carácter, visual, auditivo, táctil, etc., la propuesta teórica es clara y radica en que el signo no existe inherentemente en el *stimulus* (Klinkenberg, 1994). En este caso, son binarios que se ordenan por la materia numérica del retrato. El discurso visual del retrato de la *drag queen* posee una espacialidad que está programada y figurada en el escenario representado para la escena. En el retrato se proyecta un tipo de mirada sobre el hecho de la presentación. El espectador o mirante de la fotografía ve de forma consciente el resultado de la representación (el acceso al procedimiento no es develado por la imagen o por el actor que postea) “el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo, pero en realidad no lo soy” (Córnao, 2009, p. 8). La máscara es un medio que posibilita al actor alcanzar sus objetivos, en este caso, la *drag queen* refleja la verdadera personalidad que se encontraba oculta y que, en la vida cotidiana, debido a factores sociales, no puede llevar a cabo por los prejuicios históricos de la sexualidad heteronormativa.

La máscara y el disfraz, como elementos escénicos, se consideran imprescindibles en la teatralidad y de la *mise en abyme* de la representación (Pavis, 1998, p. 144). El portador del disfraz permite profundizar y reflexionar sobre la identidad, sobre el ser o parecer, sobre la realidad y la apariencia e incluso sobre la verdad, pues “el disfraz, revelador y conciso, es una convención dramática ideal para quien desea captar la identidad y evolución de los protagonistas” (Pavis, 1998, p. 145). El disfraz también se refiere a un hábito o vestido en el que un hombre toma para disimularse y poder acceder con más libertad, aunque también puede relacionarse con la falsedad, el engaño o la burla; es, en definitiva, descubrirse y exhibirse de forma pública. Para una *drag queen*,

entonces, quitar esa máscara es descubrirse y tratar en público lo que se mantiene en secreto desde el momento de planificación de otro modo de ser y hacer. Según los cánones heteronormativos actuales, la *drag queen* es un personaje cuya identidad permanece problemática debido a que suscita una ruptura de lo considerado femenino o masculino culturalmente.

En manos del actor masculino el rostro construido sea alinea a las convenciones socioculturales de elegancia, belleza, sensualidad y misterio femenino, y la proposición de mensajes sinuosos, polisémicos y, sobre todo, las representaciones de alteridad desde el cuerpo escenificado de un yo en un ser deseado desde un escenario previamente planificado e intervenido digitalmente. Para lograr esta construcción, el actor ejecuta acciones editoriales de las que resultan fotografías que escenifican un mundo de ficción (aceptable) compartido y divulgado en las redes sociales mediadas por internet. En consecuencia, en esta sección, se considera la realidad en la escena fotográfica como un sistema de signos que puede ser estructurados, ya que posibilitan la creación de un objeto de estudio semiótico de la imagen visual. Las fotografías, que son el resultado de un proceso previo de producción intrincado, permitieron, en línea con el objetivo analítico de esta propuesta, exponer las coordenadas interpretativas que prevalecen en los retratos resultantes de un ejercicio de teatralización de la feminidad, usualmente en escenarios adaptados para la sesión fotográfica y de duración efímera. Al respecto, los retratos no son revitalizados (retomados) ya que las secuencias no son repetidas.

En el caso del retrato, en el intercambio entre mirante y mirado se produce un extrañamiento, puesto que la máscara toma una feminidad particular y la representa de manera hiperbólica. Al actor, cuando asume la máscara<sup>43</sup> escénica, se le otorga el poder de “cometer cualquier pecado y

---

<sup>43</sup> La palabra proviene de árabe *máshara*; personaje risible, que deriva de ‘sáhir’, que significa ‘burlarse’, ‘delante de la cara’; en el latín se utilizó especialmente al término de persona, personaje, derivado de personare ‘sonar a través de’, ‘sonar mucho, retumbar’; puesto que una de las funciones de la máscara era amplificar la voz del actor para que resonara en el escenario. (Chevallier, 1986; Cirlot, 1992).

permanecer inocentes (...) el carnaval es el teatro natural en que los animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en dirigentes” (Eco, 1998, 11). Para comprender la necesidad de la máscara en la *drag queen*, tradicionalmente las "máscaras de carácter" representaban diferentes tipos de rasgos prefijados y estereotipados, que expresan un sexo, una edad, y una personalidad específica (Barthes, 1992). De acuerdo con el autor, era esencial no confundir la imagen pública que se desplegaba en las relaciones interpersonales con la de los personajes que interpretaba el actor. La máscara teatral de la *drag queen* establece una relación dinámica con el actor que la asume, ya que el individuo de la vida cotidiana, a partir de su experiencia de vida, decide crear al personaje escénico. Históricamente, la máscara cumplía una función ritual o ceremonial. Dentro de las tradiciones teatrales, el portador se identificaba, en apariencia o por una apropiación mágica, al personaje representado. La máscara permite la transformación, el volverse otro; facilita el traspaso de lo que se es a lo que se desea ser. Al utilizar la máscara, se produce un efecto mágico en donde acontece una ruptura de la cotidianidad; en el enmascaramiento se va construyendo “una gestualidad, un equilibrio, sostén, fluidez... es decir, momentos de transformación provocados por esta yuxtaposición” (Matoso, 2017, p. 90-91).

La máscara necesita al actor para cobrar vida y debe captar su dimensión y ritmo; debe también ser verosímil en términos narrativos, ya que el mirante debe reconocer al personaje y diferenciarlo del resto de las *drag queens*: “ella es única, ella nace de mi mente y yo soy quién la voy moldeando” (Comunicación personal 1 de noviembre de 2023). Este personaje experimenta una evolución y modificación en función de la mejora de su representación y su supervivencia en la vida pública. En la entrevista efectuada el 1 de noviembre, el actor que interpreta a Cailleach-Ice señala que, en un principio, utilizaba la vestimenta de su progenitora y hermana con el fin de completar su personaje. Sin embargo, en la actualidad, son confeccionados por el diseñador de modas bumangués

Jhon Magnetic. Por lo tanto, parte del esfuerzo de la *drag queen* consiste en entrenarse, aprender a metamorfosearse, modificar su cuerpo y voz para interpretar una feminidad construida a lo largo de la vida escénica. El control constante de la máscara requiere una plena conciencia de los signos que se van produciendo para sugerir emociones o producir información reconocida por el público. El enmascarado traspasa los límites del significado, la función, el tiempo y el lugar. Deshace los vínculos de identidad y se adentra en el territorio de la alteridad. Es así como la máscara de la *drag queen* librera al otro; hay una relación ambigua que en ocasiones el mismo actor afirma o contradice (Martín, 1998; Matoso, 2017). En la entrevista se evidencia la disparidad entre el personaje y la persona; no obstante, en ocasiones el actor no es metacognitivo, ya que confunde los pronombres o le concede mayor importancia al referirse a él como una mujer.

El proceso en el que actor que asume dicha máscara y crea el escenario se puede esquematizar en la planificación de otro modo de ser y hacer, en el ajuste estratégico o la adaptación por parte del actor para las características espaciotemporales de la fotografía y en la captura del retrato o autorretrato. El resultado del acto fotográfico y la posterior edición de las imágenes en que aparece Caillech-Ice en la secuencia en que ella interpreta a una mujer de luto, en las inmediaciones del cementerio de Barichara (ver figura 3), permite establecer la presencia de un sujeto de acción que se despliega en acciones concretas y que corresponden (ver tabla 12) al caso a Caillech-Ice

**Tabla 12.** *Acciones que dan como resultado la intervención en la materia sensible*

*el actor crea e interpreta a la drag queen → la drag queen encarna celebridades en la escena construida para el acto fotográfico → el fotógrafo planifica, dirige y participa técnicamente en la captura fotográfica → el diseñador gráfico entrenado / editor procesa la imagen → el fotógrafo que divulga la imagen del personaje en las redes sociales de internet según las reglas de la plataforma*

De este modo, la construcción visual corresponde a una multidimensionalidad<sup>44</sup> del sujeto que no solo participa en la transformación de Rubén a Cailleach-Ice, sino que también desarrolla acciones para una puesta escénica y de registro fotográfico. La fotografía resultante es sometida a decisiones del mismo sujeto para crear cada imagen visual del personaje en las redes sociales mediadas por internet. El proceso de edición permite diferenciar la convergencia de varios roles accionales que formalmente realizan varios actores que se sincretizan en el sujeto de acción de transformación, proceso de registro fotográfico y autorretrato.

En este punto se logró comprender que la interfaz es un condicionante de la manera en que publican y organizan enunciativamente las fotografías. La red exige al producto numérico cumplir con una serie de parámetros que modifican la composición original para hacerla aceptable a las políticas de la comunidad. Así mismo, el carácter tríptico se debe a esa misma organización en filas horizontales de tres imágenes y a las dinámicas de visualizaciones a la que el mirante se somete. Se definió que dichas dinámicas están relacionadas a la creencia de una eficacia de hacerse identitaria mente en el ámbito social y esto se justifica desde intereses plurales de los actores, dentro de los cuales está la construcción de una identidad, búsqueda de la familiarización y

---

<sup>44</sup> Hace referencias a la complejidad de competencias que son ejecutadas por un solo actor social o sujeto que asume varios roles y que, en consecuencia, aglutina todas las condiciones modales de un actante sujeto. Se trata de un conjunto de roles que son llevados a cabo, competentemente, por el mismo actor.

aceptación (Mèlich, 2021; Han, 2012; Dorflès, 1984). La fotografía es un sistema de representación que se vio afectado por la modificación de su soporte durante el siglo XX, ya que transitó de uno constituido por sales de plata (denominado analógico) a uno de carácter numérico-binario (digital). Este proceso de digitalización de la imagen y el auge significativo de las redes sociales de internet motivaron una presencia fotográfica (Cifuentes, 2018) que se podría describir como invasiva y mediada por las dinámicas del consumo de la contemporaneidad, por ejemplo, la moda, el *trend* social y su interés por el universo de las redes sociales “lo arcaico como último grito de la moda” (*ibid.*, p. 3). Por otro lado, los modos del retrato fotográfico impulsaron la construcción de una práctica a partir de la estandarización de un “tema” y una serie de estrategias para producirlo, entre ellas un tipo de plano, encuadre, composición, poses y gestos (Cortés, 2011). La historia del retrato se vio profundamente influenciada por un conjunto de desarrollos técnicos que colocaron a los rostros en el centro de la escena y que acercaron a los cuerpos de manera tal que la representación del rostro se volvió “un emblema de lo que se da a ver y de lo que no se da a ver” (*ibid.*, p. 43).

La expansión y la accesibilidad al material numérico supuso una modificación en sus formas de inserción social y el creciente uso de múltiples plataformas virtuales que promueve, como sucede en algunos casos, la difusión casi instantánea de imágenes (Allaltuni, 2022). Comparable con estas dinámicas, la fotografía de la *drag queen* posee existencia en una escena práctica virtual y de acceso libre a grandes masas de usuarios de internet. Dicha naturaleza digital, en las últimas décadas, se ha extendido significativamente como una forma de divulgación efectiva, dinámica y rápida. El dinamismo de la publicación en la red social de internet significa una posibilidad de comentar y valorar el objeto visual. El consumo que se hace de las fotografías se demuestra en la proliferación del selfi, historias y en las prácticas del ‘me gusta’ o “archivar, eliminar, editar y

público, privado son algunas de las palabras que se asocian con las imágenes que producimos, compartimos, observamos, mostramos, ocultamos, replicamos y hasta espiamos” (*ibid*, p. 104).

**3ª PARTE. ESCENAS Y ESTRATEGIAS DE INTERCAMBIO DE RETRATOS DE LAS *DRAG QUEEN***

### III.1. Las fotografías de las *drag queens* publicadas en Instagram

Esta parte corresponde a las condiciones de las publicaciones de las *drag queens* y las características de las fotografías. El análisis de las fotografías de las *drag queens* comprende la estrategia enunciativa que corresponde a un tipo de imagen de autopromoción en redes sociales, lo que establece unas formas de expresión. Esto es lo que se denomina el análisis de los procesos enunciativos de texto-enunciado y para el cual se procede determinando cada una de las fotografías seleccionadas como mejores ejemplares para establecer unos esquemas de caracterización de los objetos-semióticos abordados.

La fotografía numérica integra un archivo más complejo de imágenes (que puede tratarse como resultado de la consolidación de datos a partir de un *corpus* más amplio), y que expresa, con un tratamiento lógico de codificación digital o matemático, y en escala, una diversidad de formas y datos culturales diversos (Lassègue, 2013; Manovich, 2013); el resultado es una homogeneización cuantificable de informaciones que se pueden modular, según los lenguajes de la programación, así como automatizar en los modos de almacenamiento por operaciones algorítmicas, de lo que resulta que cada objeto o imagen puede ser tratada o analizada desde puntos de vista múltiples y variables (Dondero, 2020, p. 157). Por ejemplo, una serie de fotografías del proceso de maquillaje del actor cotidiano en *drag queen* puede abordarse como un registro documental, bien sea tratadas las fotografías de manera aislada o en serie y, en este último caso, no podría evitarse el encuentro con una narrativa de los pasos transformacionales de la máscara del actor social. No obstante, este tipo de datos visuales pueden ser examinados como un conjunto de operaciones algorítmicas que

se registran o almacenan como evidencia de algo que ha sido o de algo que se ofrece para otras lecturas e interpretaciones.

Esta consideración semiótica del tipo de datos con que se realiza el análisis de la imagen de la *drag queen* alude a la complejidad del proceso de obtención, organización, almacenamiento y lectura de las muestras y archivos que pueden responder a diferentes estilos de categorización (ejemplar, serie, familia, conglomerado) que conducen a tipos de focalización enunciativa (Fontanille, 2003, p. 42 ss.), sea de las imágenes o de la lectura que sobre ellas se haga. Por la naturaleza de la investigación, el análisis que se presenta en esta ocasión aborda la construcción de una identidad representada o presentificada en la fotografía resultante del proceso o en el autorretrato de la *drag queen*.

El análisis de la muestra de fotografías seleccionadas y debidamente autorizadas por Cailleach-Ice fueron consideradas con elementos de la semiótica visual (Dondero, 2022; Beyaert-Geslin, 2017) y la semiótica de las prácticas (Fontanille, 2016, 2011) con el objeto de esquematizar o modelizar cómo las fotografías, que poseen una organización propia y que definen la mirada del observador, determinan un posicionamiento o hacer lector que está regido por estrategias de orden sociocultural en las escenas de intercambio (o publicación y visualización) de las imágenes. En otros términos, varios procesos de construcción semiótica conducen a un resultado que, como objeto concreto (la fotografía), hace parte de una práctica semiótica compleja que expresa las estrategias culturales que son propias de la escenificación del *yo* en los medios digitales, donde el sentido del retrato y autorretrato, incluso las posibles implicaciones sociales y políticas, corre el riesgo de extravío en lo efímero del consumo acelerado de bienes en las redes sociales:

La tabla (ver tabla 14) ilustra el proceso analítico que se siguió para cada imagen, lo cual es sustentado con los postulados teóricos de la semiótica de la imagen visual (Dondero 2022, 2023;

Beyaert-Geslin, 2017), para así obtener categorías como características formales y narrativas, organización del significado y contraste entre fotografías. Esto último se aborda progresivamente una vez abordadas las dos fases anteriores, ya que los objetos semióticos poseen regularidades según el tipo de fotografía. Es decir, para el estudio de los textos-enunciados el análisis inicia con la descripción del tipo de fotografía (apaisado o vertical), la técnica de captura, la caracterización como retrato o autorretrato, los elementos de la puesta en escena contenidos (composicionales y no composicionales) de la imagen, las figuras y elementos narrativos, la gestualidad, la postura y la caracterización del personaje asumido por la *drag queen*. Seguidamente se da la organización del significado, lo cual tiene en cuenta la temática de la fotografía, el tipo de discurso o género fotográfico (en este caso, puede tratarse, a priori, de un texto humorístico, *camp* y con carga política), y en definitiva los valores e isotopías subyacentes y que corresponden a la unidad temática de los enunciados.

**Tabla 13.** *Progresión analítica para el estudio del retrato*

Características formales y narrativas	Organización del significado
1.1 Elemento composicionales y no composicionales (fotos verticales y horizontales); técnica de captura	2.1 Temática de la fotografía
1.2 Caracterización como retrato y autorretrato.	2.2 Tipo discursivo y género, retrato; humorístico, <i>camp</i> , <i>glamour</i> , sensualidad y política.
1.3 Elementos de la puesta en escena contenida en el retrato.	2.3 Valores e isotopías subyacentes
1.4 Figuras y elementos narrativos.	
1.5 Gestualidad y postura.	
1.6 Iconografía (de la <i>drag queen</i> , de otros personajes asumidos)	

### ***III.1.1. Los mejores ejemplares. El caso de Cailleach-Ice***

Con base en la progresión analítica propuesta, se presentan los análisis de los autorretratos de Cailleach-Ice; posteriormente, se establece un dialogismo con los retratos de Xtravaganza y AndyCrack. Esto último consiste en la ratificación de los hallazgos y la esquematización de recurrencia o disparidades entre las fotografías a partir de isotopías. La siguiente fotografía de Cailleach-Ice hace parte del archivo de los mejores ejemplares del autorretrato de la *drag queen*. Por

lo tanto, establece los principales hallazgos de la pesquisa sobre las características formales y la organización del significado presentes en el objeto semiótico. Considérese el estudio de esta fotografía, de 2020, con una toma vertical y de cuerpo entero, para la cual se empleó una cámara Canon digital EOS Rebel T6 con un lente 75-300 mm para capturar imágenes en alta definición, de 1920 x 1080 píxeles. Este artefacto cuenta con un sensor CMOS (APS-C) de 18.0 megapíxeles y con un procesador de Imágenes DIGIC 4+ de alto rendimiento que permite una toma continua de 3.0 fps y una velocidad de obturación de 1/4000 a 30 segundos en exposición prolongada. Dichos recursos técnicos permiten la captura de imágenes en espacios abiertos y con iluminación alta, como el cementerio de Barichara<sup>45</sup>, en Santander. Para este estudio, el disparo de la cámara fue activado por Valentina, la hermana del intérprete de Cailleach-Ice, quien actuaba como operador luego de que Rubén, el actor y fotógrafo que interpreta a la *drag queen* retratada, hiciera el encuadre, decidiera la velocidad y la apertura del diafragma, entre otros detalles técnicos. Con estas consideraciones sobre los elementos técnicos y la materialidad fotográfica, se estima que se está ante un autorretrato, dado que la hermana de Rubén solo presiona el botón disparador de la captura de la cámara, mientras que el fotógrafo ha realizado todo el trabajo de planificación de la captura de la imagen y la preparación del equipo.

---

<sup>45</sup> Cementerio La Inmaculada concepción de Barichara. Este espacio es también catalogado como museo al aire libre que cuenta con obras en piedra Barichara, la cual es reconocida por su color y le da el nombre de “patiamarillos” a los habitantes de la zona. Según el portal oficial de Ministerio de Cultura, en el lugar se encuentra una réplica de ‘La última cena’, de Antonio Gaudí. En una entrevista al artista, se ha constatado que la determinación de la localización topológica se ha establecido debido a que es el lugar de origen del intérprete “Soy de Barichara”. Es un pueblito que queda a tres horas de aquí y llegué a Bucaramanga hace siete años y medio (...)”. La importancia del lugar y el carácter foráneo de esta persona influyen en gran medida en la construcción de su identidad artística.

Respecto al género textual, el autorretrato o selfi<sup>46</sup> se caracteriza, entre otros aspectos, por una reflexibilidad en donde se conserva la huella de producción del sujeto que realiza la captura de la imagen, ya que

El autorretrato suscribe por lo demás las reglas comunes de la reflexividad. Conserva el modelo general poniendo al sujeto como ejemplo, para un detalle de su apariencia, pero también parece redoblar el bucle reflexivo al mirarse a sí mismo: en resumen, redobla la reflexibilidad. (Beyaert-Geslin, 2017, p. 194, original en francés).

En el autorretrato, el sujeto busca diferenciarse de otros en la actividad de divulgación y entrar en una especie de relación con el mirante, quien desempeña un papel de actante destinador judicador<sup>47</sup>. El sujeto autorretratado, al exponerse, puede ser blanco de críticas y valoraciones por parte del espectador de la imagen fotográfica, que es un actor de la práctica semiótica y no un actor o actante contenido en la narración inmanente de cada fotografía. Tal es el caso de los comentarios que los seguidores de Cailleach-Ice plasman en sus publicaciones. El actor, al difundir las fotografías, entra en una relación en la que el “me gusta” y las valoraciones en las redes sociales de internet son el parámetro calificativo del trabajo fotográfico.

Asimismo, el autorretrato también pretende comunicar la identidad del sujeto en un ejercicio de control del *yo* (en este caso, el actor que controla la toma y dirige cómo quiere ser visto su personaje), dado que en el autorretrato “puedo presentarme a través de una postura o de accesorios,

---

<sup>46</sup>Es importante resaltar “qu’il conserve au moins les traces de la pratique de fabrication et schématise la forme du corps de son producteur” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 194). Por lo tanto, Rubén, al establecer ciertas reglas de captura y modelizar al fotógrafo crea autorretratos.

<sup>47</sup> Para aclarar el rol del mirante como judicador, Beyaert-Geslin (2017, p. 194) señala que “le regard de l’autoportrait se fait alors plus inquisiteur et, au-delà d’une interrogation sur les valeurs et la corporalité, porte l’attention sur les moindres détails du visage et du corps dans l’effort comparatiste qui amène à voyager dans le temps pour examiner différentes versions de soi”. De modo que el destinador, no como constituyente de la acción narrada por cada fotografía, sino visto como un sujeto que interviene en la práctica de interacción social mediada por la fotografía del personaje publicado en redes sociales, al ver otras fotografías de Cailleach-ice, va a establecer comparaciones y juicios de valor respecto a la producción o evolución, por ejemplo, del personaje *drag queen*.

pero esta presentación reconocerá, a través de estas elecciones, una pertenencia a una comunidad de sentido” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 169, original en francés). Volviendo a los postulados de la semiótica de las prácticas y la cultura, los autorretratos y los selfis son parte de una práctica que expresa el *ethos* de cada cultura, ya que este es el modo manifiesto de los contenidos y de los regímenes que constituyen las formas de vida (Fontanille, 2015), es decir, el complejo sistema de valores o creencias que se manifiestan, por ejemplo, en una fotografía. Este *ethos* no solo corresponde a lo expresado por un sujeto, sino que también contiene aspectos del entorno sociocultural en que el registro visual circula. El selfi o autorretrato muestra una situación de producción y un saber de una instancia de una enunciación “manifiesta a la vez una flexibilidad y una intención de comunicar su identidad” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 170, original en francés).

Como primera característica formal el encuadre vertical da la sensación de una gran magnitud de quien se muestra, en contraposición a la técnica apaisada que, en general, posee un interés más panorámico (Beyaert-Geslin, 2017). La imagen, al ser realizada de este modo, construye una cierta tensión dramática, usual en los retratos y autorretratos de cuerpo entero, o medio y, en este caso, en la narración de un personaje que guarda luto. En la composición de la fotografía, al esquematizarla con la regla de los tercios, se observa que el cuerpo de la figura femenina ocupa el espacio entre los dos axis verticales de la captura, abarcando así los recuadros centrales; el cuerpo de la viuda en contacto con la piedra del pilar de la cruz coincide con el axis vertical derecho desde la perspectiva del mirante de la fotografía, de modo que el centro de la fotografía es el sujeto retratado que se apoya sobre el monumento de piedra y mira, desde el recuadro superior intermedio, directamente a la cámara o al simulacro de la subjetividad del mirante. La relación entre el sujeto y el paisaje, según Beyaert-Geslin (2017), se hace visibles y se opone, lo cual se evidencia en el

desenfoco del fondo del cementerio y en la superposición de las tumbas respecto al cuerpo de la *drag queen*.

**Figura 3.** *Autorretrato*



*Nota:* La primera figura muestra el fraccionamiento según la ley de tercios; la otra, con líneas diagonales y secantes que convergen en el centro de la imagen. Los dígitos rojos y azules aluden a elementos constituyentes del ambiente retratado.

En esta medida, el retrato de la *drag queen* (paisaje y cuerpo) se esquematiza como una relación mutua en donde el cementerio es un intento de reconciliación o aceptación de la muerte y la mortalidad. Sin embargo, al tener en cuenta la figura humana y la mirada de la vida (mediante el juego de miradas con el mirante), el luto es desplazado por la sensualidad, el erotismo de las

transparencias del vestido y un tratamiento de la figura humana desde el maquillaje, los juegos de luces y el canon del *glamour* fotográfico.

Rubén, quien encarna a Cailleach-Ice, estructura el erotismo con máscara de la *drag queen* que interpreta la viuda, ya que el actor, mediante la pose, la expresión facial, el maquillaje y la vestimenta, logra el efecto de sensualidad. Existe una forma de tratamiento de la figura humana y del entorno muy propio del *glamour*, el cual consiste en un conjunto de elementos que configuran una imagen, entre otras cosas atractiva, mediante algunos elementos como maquillaje elaborado, ropa de alta costura, peinados prolijos, joyas y accesorios. Así mismo, la elegancia, es decir, el sentido refinado de la moda, ropa y accesorios que realzan la belleza, la sofisticación, el atractivo físico y la habilidad de mantener cierto nivel de misterio y fascinación, son constituyentes del *glamour* que se puede evidenciar en la fotografía de Cailleach-Ice. El *glamour* puede ser inspirador y atractivo, pero también reconoce la capacidad de originalidad identitaria de la persona. La serie de fotografías se centran en la simulación de la pérdida<sup>48</sup> o luto, pero este acontecimiento dramático realmente trata de la exhibición de un encanto sensual y sofisticado, llamado *glamour*, como exploración estética (de un asunto de moda, feminidad, exhibición, etc.) en donde el dolor no se configura como un dispositivo pasional ni de búsqueda, sino el de la apariencia, el de convencer al espectador mediante la teatralidad del personaje de viuda. En el caso de la fotografía, Rubén realiza un tratamiento erótico sofisticado, sensual y elegante de la imagen después de la toma, de modo que los autorretratos poseen aspectos de *glamour* tales como encanto, sensualidad y simetría. En el caso de la viuda, la mujer que posee un peinado acorde con el personaje representado por Cailleach-Ice,

---

<sup>48</sup> Un dolor que se exhibe y no está presente. Se trata de una representación teatralizada de Cailleach-Ice de una mujer (personaje de viuda) en una situación de ficción. No hay dolor real, sino simulación o representación de un duelo, de un luto. Hay un aprovechamiento del duelo para mostrar la moda del luto y cómo vestirse adecuadamente para la circunstancia, para aparentar que, en caso de duelo real, la ausencia del sujeto ausente es indiferente. Rubén expone sensualidad corporal y con el maquillaje y los accesorios, se trata de fotografía de moda o *glamour*.

un maquillaje ejecutado de manera prolija, un vestido con la presencia de piedras semi preciosas que es acompañado por unos guantes de terciopelo y una falda sobria.

Lo mostrado por la fotografía del cementerio de Barichara, Santander (ver figura 3) alude a una lectura cultural de lo mostrado; así, la representación que se hace en el autorretrato de Cailleach-Ice como una viuda vestida de negro corresponde a la costumbre de vestir de este color como símbolo de luto que se estableció a comienzos del siglo XVI en el reinado de los Reyes Católicos, aunque antes de la Edad Media y el Renacimiento esta práctica ya era muy utilizada por las viudas. En otras regiones del mundo, tales como la India u otras zonas orientales, se evidencia la costumbre de vestirse de blanco para semejantes circunstancias de pena y, en algunas zonas del continente africano, en tales situaciones los sobrevivientes cubren la piel con cenizas blancas. Para el caso de autorretrato, es una viuda que no guarda un luto, sino para quien, por el contrario, la muerte le es indiferente. Según el estudio de los elementos figurativos se establece que el personaje realiza el rol de una viuda, ya que en el retrato están presentes elementos que indican la unión simbólica con otra persona. Existen signos de unión directos e indirectos, por ejemplo, vestir de negro indicaría el lazo afectivo que representa, para el caso, el esposo ausente. En muchos países, la viuda viste de negro desde el día de la muerte de su cónyuge hasta el de su propia muerte, exhibiendo así un lazo permanente con el esposo desaparecido. En las islas Canarias la soltera lleva un sombrero de lino blanco, mientras que la casada se cubre con un sombrero de paja amarilla. Un indicio de la señal de unión se puede observar al utilizar un vestido negro y un peinado que simula un tocado o mantilla como símbolo de duelo. Dichos elementos, como sustituyen, en ausencia del esposo, el contacto corporal. Este hecho se encuentra en la mayoría de las culturas, un ejemplo es la presencia física del anillo de bodas como símbolo de unión de dos personas.

El actor, al seleccionar el escenario del camposanto, establece un entorno luminoso y condicionado por la presencia de un paisaje abundante de naturaleza que exhibe tonalidades vibrantes sin presencia de tonalidades oscuras. En el proceso de producción, los colores brillantes diurnos se mantienen. Como fondo del cuerpo retratado, están elementos funerarios, tales como tumbas, rejas, lápidas con símbolos religiosos, y, en último término y desdibujados, los árboles que se distorsionan debido a la profundidad del campo. Este escalonamiento de los planos permite reconocer una figura central, visible, sobre un fondo que es el espacio relevante para la construcción de la relación de la organización de elementos convergentes en el eje temático de la mujer doliente por la pérdida de un ser querido, pero, en este caso, expuesta sensualmente y para evidenciar la femineidad del cuerpo, del vestuario, del maquillaje, del lenguaje corporal con una mirada que no se esconde y que parece retar al interlocutor de un simulacro enunciativo, al modo “me miras (en este simulacro de mí) y te miro” con el mismo juego de indiscreción que las miradas se autorizan.

Esta imagen de la doliente se aproxima a una estilización del dolor en la moda, ya que el actor hace referencia a un aparente sufrimiento usando la moda como una expresión estética. En este sentido, la moda tiene la capacidad de evocar emociones a través de la ropa, los accesorios, el material, el maquillaje y la forma corporal en que se representan los modelos. En la imagen, la sensualidad de la viuda y la estilización del dolor pueden ser interpretadas desde una perspectiva artística donde hay una teatralidad que toma como referente el vestuario negro y la forma del cabello como referencia a una mantilla española. Estos elementos forman parte de un código de vestimenta tradicional que se utiliza en eventos religiosos o sociales como bodas y funerales. Las telas en la que se elabora por lo regular son terciopelo, *crepé* o *mauré*. Se emplea con vestido largo para las mujeres y la mantilla es un pañuelo largo de encaje negro que se pone en la cabeza y los hombros. En el caso de Cailleach-Ice, se asiste al encuentro de una viuda que se muestra de manera

sensual y directa con el mirante. Su traje posee una silueta femenina y con estructura no angulosas lo cual, en vez de transmitir una sensación de rigidez, fruto de un dolor físico o emocional, exhibe a un personaje en una pose sinuosa.

El rostro cuenta con un detallado trabajo de caracterización con el maquillaje. Se destaca la presencia de un maquillaje oscuro/claro que es realizado mediante un juego de luces que consiste en oscurecer y aclarar las facciones de la cara. Las pestañas largas resaltan su mirada fijada hacia el lente de la cámara y los labios rojos destacan aún más sus expresiones faciales. Esta máscara con fines estéticos está condicionada por normas culturales, cuya transgresión puede llevar al rechazo (Góngora, 1994, p. 59). En el caso de la *drag queen*, el maquillaje exagera ciertos rasgos de la fisionomía femenina para acentuar su personaje, pero debe tratarse de un constructo de calidad, convincente, cuya teatralidad no traicione la representación del personaje. El maquillaje no solo es un ideal de belleza que se establece socialmente dentro del ámbito de la imaginación o de la racionalidad, sino que también desempeña un papel teatral puesto que se hace creador de personajes del mundo de ficción donde hace presencia otro sujeto diferente al actor, lo que se comprende porque la acción teatral “es la acción del otro y por ello crea un mundo diferente al de la acción del yo, a la acción de la teatralidad cotidiana” (Góngora, 1994, p. 85). Pero, como se ha dicho, este otro representado (la *drag queen* que encarna a la doliente o viuda en el cementerio) hace parte de los modos de exploración lúdica y aceptable socialmente de identidades de género que, como en el teatro, posibilitan el reconocimiento de condiciones humanas no solo del personaje, sino también del intérprete y del espectador.

El creador, al transformar el cuerpo propio, parte con la experticia que confluje en el saber hacer, como, por ejemplo, la producción de maquillaje, diseño del vestuario, producción y posproducción fotográfica y de video, edición mediante herramientas digitales, baile, actuación,

imitación, representación escénica y planificación musical. Respecto a este saber hacer, Rubén es profesional en diseño, maquillista, tiene experiencia amplia en la escena *drag queen*. Por su parte, el deber hacer está fundamentado en la fuerza afectiva que lo mueve para construirse a sí mismo un lugar en el mundo como persona, ciudadano, creador y personaje que permite establecer referencias identitarias personales.

Si el maquillaje y la postura corporal convergen a la construcción ostentada, mostrada, exhibida de una feminidad teatralizada y con un rol de persona doliente, el autorretrato crea una identidad personal que se configura a partir del rostro físico y de la narrativa fotográfica. La pose toma las nociones de inmovilidad y atemporalidad, lo que indica una separación del personaje de las dinámicas de la realidad, del movimiento y del tiempo. También, es una elaboración comunicativa porque es producto de un trabajo semiótico, pues “es una codificación corporal intencional, porque con ella el sujeto muestra cómo quiere ser leído por los observadores de la fotografía” (Finol, 2015 p. 48). En el retrato de la *drag*, el cuerpo que posa usa como soporte los elementos del cementerio. Su posición corporal es dada y está sujeta por las tumbas, las cuales se caracterizan por poseer líneas angulosas, rectas y estáticas, en contraposición a la cierta sinuosidad de la viuda que las usa como indumentaria en su exhibición<sup>49</sup>. Según Morris (2020) tradicionalmente en el retrato es recurrente la presencia de cierta postura erguida. En el caso de la *drag queen* su cabeza está recta y alta, lo que se asocia a una exhibición de posición elevada “a través de los siglos. En los retratos queda claro que los ropajes (...) han servido de ayuda para mantener el cuerpo” (Morris, 2020, p. 70). En Cailleach-Ice no es tan claro este aspecto, ya que los texturemas de sus ropas (malla transparente y terciopelo) permiten cierta movilidad al cuerpo.

---

<sup>49</sup> El personaje se apoya contra una superficie vertical que sirve de sostén; tal como lo describe Morris “la acción puede tomar diversas formas. Una de las más comunes consiste en apoyar el codo en una superficie sólida” (2020, p. 276).

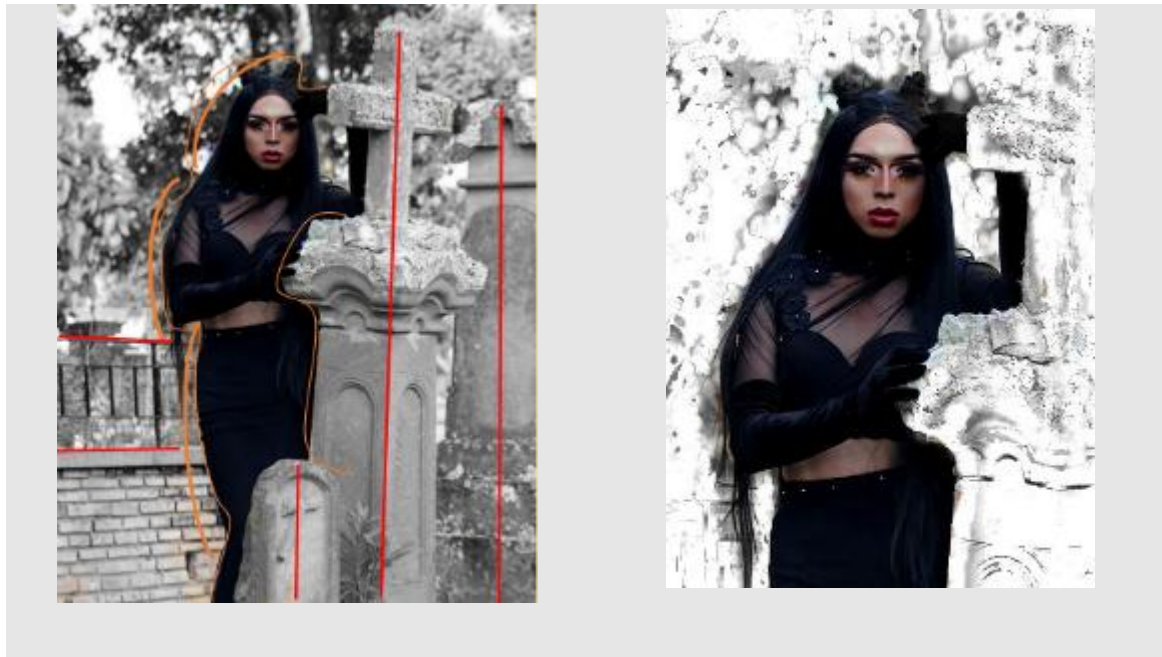
Respecto a la mirada fija de la *drag queen*, esta es interpretada como un símbolo de seguridad en contraposición con una mirada temerosa que se relaciona con la timidez o evasión. Cailleach se configura así con una aureola de superioridad y dominio de la situación enunciativa en donde no hay un duelo real. Cuando se mira de cerca un rostro humano, el mirante se pasea por las características faciales, pero se concentra más en los ojos y en la boca del otro (Morris, 1987). Estos dos elementos son los que más resaltan en la imagen debido a su composición cromática y a la exageración que se realiza, por ejemplo, agrandado el párpado, las cejas y la carnosidad de los labios.

Por otro lado, las imágenes que se publican en Instagram suelen tener un texto que refiere a aspectos del autorretrato y es fundamental para comprender al personaje que se interpreta. El enunciado lingüístico hace parte, como conjunto de coordenadas de lectura, de la actividad interpretativa (Dondero, 2020; Barthes, 1992)<sup>50</sup> y, para el caso de la imagen denotada, esta incluye un mensaje icónico; la connotada, de carácter simbólico, saber práctico cultural o estético y el mensaje lingüístico explícito que puede o no estar. En este caso, el retrato anterior hace parte de una serie de tres fotografías y construyen un hilo narrativo que es acompañado de las etiquetas “Solo muere lo que se olvida” y “Ya no vives en mí”. No obstante, de las tres fotografías solo dos poseen una descripción ya que la primera solo está acompañada de tres iconos de una hoja. Lo mencionado será abordado de manera más detallada en la estrategia de publicación.

**Figura 4.** *La disposición del cuerpo en Cailleach-Ice*

---

<sup>50</sup> El autor distingue procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Todos estos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado “el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental)” (Barthes, 1992, p. 21).



Las fotografías son producciones de sentido que remiten a estilos estratégicos, valores, maniobras cognitivas, sensibilidades y afectividades que responden a los enunciados elaborados de la vida cultural que aluden a una ética y estética<sup>51</sup> particulares (Fontanille, 2017). Para determinar los valores de la imagen estudiada, es menester entender que el conjunto de estos depende de los usos locales que pertenecen a diversos marcos sociales e interpretativos de lo retratado (Dondero, 2016), lo que quiere decir que afectan los enunciados “sobre las tensiones entre lo representado y el mundo que se pone frente al observador, que configuran un estado cognitivo y pasional” (Núñez, 2022, p. 144). La *drag queen* se vale de elementos asociados culturalmente a lo femenino, de modo que su propuesta remite a una mujer que se oculta como símbolo de pureza, pero a su vez expone su rostro, usa transparencias y se maquilla de forma acentuada. Es así como su pose, gestos y

---

<sup>51</sup> Una definición de estética según Góngora (1994), atañe a lo ordenado por la cultura, la cual organiza la acción del hombre y la normativiza para hacerla aceptable, inteligible, y adecuada según una serie de marcos y situaciones personales y sociales de cada sujeto.

accesorios siguen un esquema lógico y cargan un significado simbólico. Se trata de una tensión entre mostrarse como una aparente mujer doliente o “viuda”, lo que lleva la configuración de un personaje escenificado que oculta a una persona real y que, al tiempo, paradójicamente, la muestra como artista que se transforma y que mira al mirante, directamente, en una especie de construcción duplicada de sí mismo (artista), de sí misma (personaje de la *drag queen*) y en una puesta en escena de ficción.

Los autorretratos poseen una estructura temática, organizativa y de captura que resulta de un proceso complejo de preparación y entrenamiento, el cual inicia con el sujeto de la vida cotidiana y culmina con la divulgación en la red social de Instagram. En las series se presentan diversos personajes que han sido concebidos a partir del personaje de Cailleach-Ice, lo que propicia la creación de una escenificación que se basa en divas, mujeres empoderadas, diosas, entre otras. En todos los casos, existe un soporte material que es de naturaleza virtual, de modo el enunciado no cambia, sino que se acomoda al soporte, que en este caso es la fotografía que puede ser impresa o digitalizada: “la textualidad fotográfica es a considerar como enunciado-resultado de las prácticas de enunciación” (Basso y Dondero, 2011, p. 63, original en francés).

Estas fotografías se pueden entender como objetos semióticos insertos en una práctica discursiva y cultural compleja que reúne varios rasgos caracterizadores. Entre estos están que son producciones realizadas por un actor que encarna a un personaje que a su vez puede representar otros, es decir, la *drag queen* que puede interpretar y hacer el papel de viuda, sirena, guerrera, diva, reina, etc., pero conservando rasgos (como la forma de las cejas, el olor, la personalidad, las habilidades interpretativas) de Cailleach-Ice. Además, las fotografías son planificadas, ejecutadas, editadas y divulgadas por un actor que posee habilidades escénicas y manuales para la interpretación de un

personaje que desde su perspectiva ha contribuido a la búsqueda de su identidad y a la apertura hacia lo diferente en el pueblo de Barichara, Santander de donde es oriundo.

En los retratos de la *drag queen* las construcciones visuales tratan la figura humana y el entorno de modo que se configura un producto atractivo y glamuroso por la elaboración de una compleja máscara compuesta por maquillaje, vestuario, peinados, joyas y accesorios que a menudo son usados en la vida cotidiana por el sexo femenino. El objeto significativo ubicado en la escena práctica cumple con la complejidad enunciativa de todo acto de representación a través de conjuntos significantes, lo cual se traduce en su carácter abierto y la capacidad de desplazamiento hacia el lugar y tiempo representados que pertenecen al mundo de la ficción creado por el actor. El mirante por lo general identifica al aquí y ahora debido a la condición biplanar de la imagen. De este modo, la configuración de coordenadas con el objeto representa espacio y tiempo, es decir, la condición de hacer presente algo ausente, incluso un mundo ficticio (Núñez, 2022). Para el caso, al reconocer y clasificar las categorías topológicas, cromáticas, deícticas del retrato, surge la organización semi-simbólica del mundo de ficción soportado por la exhibición de la moda representada en el cuerpo de la *drag queen* bumanguesa.

La siguiente sesión (ver figura 5) está distribuida en dos publicaciones. La última enunciada con la mayor dimensión del espacio topológico, ya que el actor deja al descubierto un espacio localizable y reconocible para los habitantes de Bucaramanga, puesto que el fondo de la calle lo conforman farolas e iluminarias del parque de la Alcaldía de la ciudad de Bucaramanga. La fotografía fue capturada con una Canon digital EOS Rebel T6, equipada con un sensor de imagen CMOS de 18.0 megapíxeles y un procesador de imagen DIGIC 4 + para obtener imágenes de alta calidad incluso en condiciones de poca luz. Para la captura se empleó el sistema Auto Discernidor de Escenas que ajusta de forma automática al individuo que está siendo fotografiado.

El fotógrafo Rubén, a través de Sergio Muñoz (conductor de la cámara que atendía las instrucciones del actor), focaliza la expresión facial de la *drag queen* dentro de un espacio ocupado por tres figuras escultóricas. La serie (ver figura 5) no tiene título y sus dimensiones son de 640x800, la localización es la secretaría de salud departamental de Bucaramanga, Monumento a los fundadores [consultado el 1 de mayo de 2024]. Debido a que la captura se realizó en la noche, la cámara contó con un lente de apertura más amplia y poca distancia focal. Debido a los efectos de la luz, se genera un fuerte contraste entre la vestimenta del personaje, los contrastes del maquillaje, los accesorios en color plata y el fondo habitado por tres figuras masculinas de cuerpo entero que representan: un conquistador armado con yelmo y lanza, un indígena despojado de su macana que alza en su mano derecha una daga y un cura con un libro abierto del Evangelio.

El retrato de la *drag queen*, como objeto semiótico estético produce extrañamiento, ya que se escenifica un ser que no pertenece a la cotidianidad y adquiere cierto carácter misterioso. El fondo oscuro no permite la localización topológica debido a la modificación digital del espacio. En concordancia con la dominancia de los colores negros de la escena, para el análisis se toma en cuenta que el cielo es la zona planetaria donde se puede observar la presencia o carencia de luz solar. En el transcurso del día, las cosas del mundo son visibles, mientras que en la noche se ocultan, y la claridad en la fotografía se vincula con el poder-saber o el conocimiento del espacio, tal como lo describe Platón en el mito de la caverna (2003). Esta modalización del poder-saber se posibilita por las cualidades cromáticas presentes en la fotografía, por ejemplo, el autorretrato presenta una paleta de colores clasificados como fríos o que se acercan según la longitud de onda a tonalidades azules. Con relación a las tonalidades presentes en las tres figuras, el cuerpo de *la drag queen* al estar en el primer término incurren en la cantidad de luz que proyectan las tres representaciones

humanas. Hay zonas de claridad y oscuridad que inciden en la figura-cuerpo y la figura-fondo, afectada por la posición central de la mujer autorretratada.

**Figura 5.** *Fotografía en el monumento a los Fundadores, 2020*



*Nota:* en línea azul y con el número uno se encuentra el cuerpo de la *drag queen*. Los dígitos naranjas señalan las tres figuras que hacen parte del monumento para equilibrar composicionalmente la toma. Fotografía capturada en la Secretaría de salud departamental de Bucaramanga. Monumento a los fundadores, 2020

La luz posee un rol actancial, pues dentro del análisis de las propiedades cromáticas se perciben unidades continuas que es posible discretizar, describir y percibir, a esto se le conoce como *chromemas* (Groupe  $\mu$ , 1993). En este sentido, como se describió anteriormente, en la imagen, el actante de control es el enfoque y la disposición de los planos capturados. En consecuencia, lo

capturado entra en una relación enunciativa que muestra al actante blanco como la figura de la *drag queen* que es nuclear en la toma. De esta forma se establece que el actante fuente, se identifica por la cámara fotográfica (con sus características técnicas) y la luz implementada para la captura fotográfica. La fuente de luz, y los reflectores como actantes posicionales, se reconocen por las zonas más iluminadas presentes en el primer término que lo conforma la corporalidad del personaje. No obstante, la *drag queen* también cumple la función como actante de control, ya que su sombra actúa sobre las figuras de los hombres y en consecuencia su centralidad opaca las zonas del rostro y torso. Esto se comprende a partir de la técnica de captura del fotógrafo, quien implementó un lente con diafragma abierto (debido a la captura con poca luz natural) para lograr visibilizar la escena y enfocar al actante blanco que protagoniza. La cámara fotográfica modaliza al mirante del autorretrato ya que las figuras dos y cuatro son desenfocadas levemente en la escena del fondo y al mismo tiempo reafirman el cuerpo como eje central (Núñez, 2022). De esta manera, esta oscuridad (ver figura 6) también se aprecia en el proceso de la edición del fotógrafo ya que el fondo negro predomina.

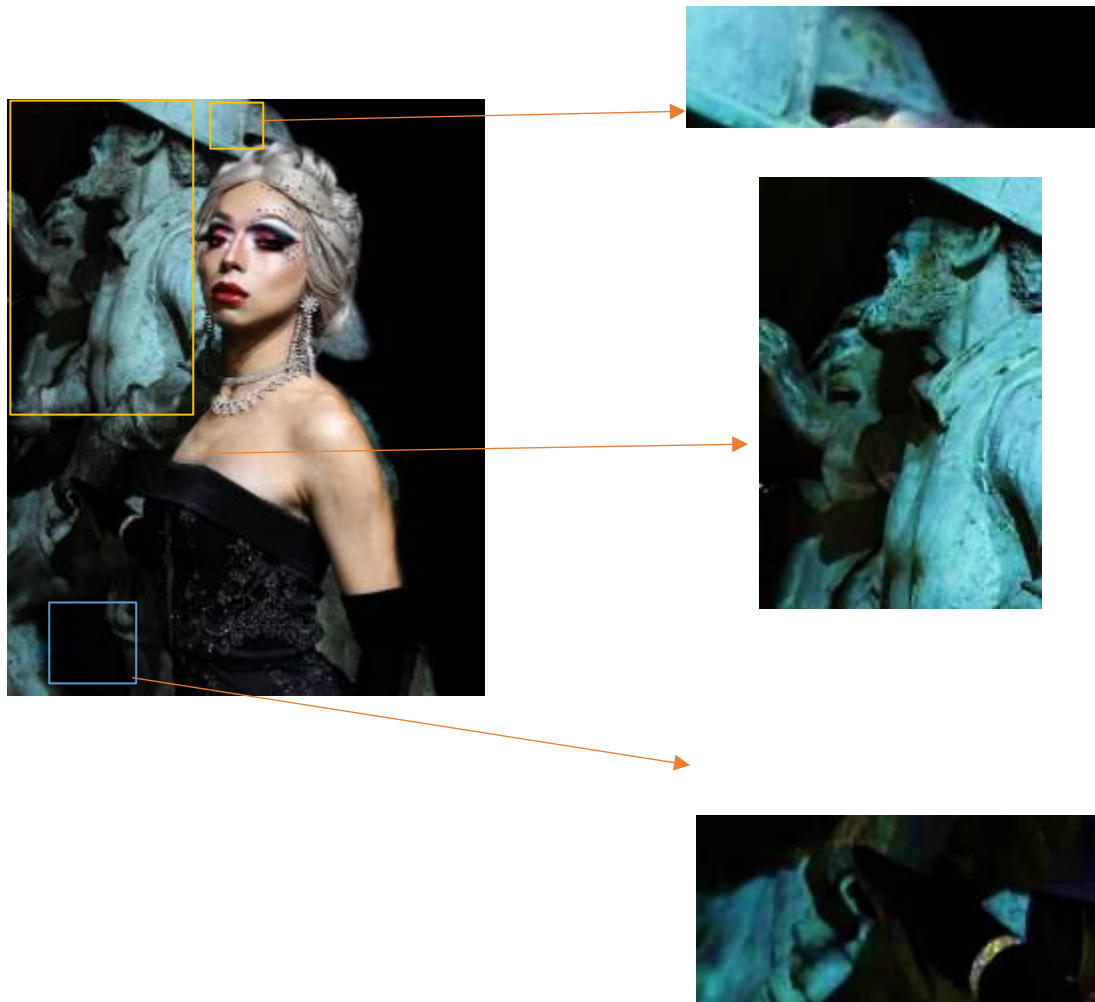
En este sentido, la primera relación isotópica la constituye la oscuridad como elisión del espacio de referencia (oscuridad: elisión). Un entorno que se oculta y manipula para ser exhibido como místico o misterioso. De este modo, la comprensión del mundo natural a través de la lectura de las categorías cromáticas, deícticas y topológicas forma parte del enfoque en el que los seres humanos observan y se relacionan con el mundo (Polidoro, 2016). De esta manera, el autorretrato exhibe una dominancia cromática negra/gris/plateada. Se considera que el blanco y el negro son acromáticos (Polidoro, 2016) debido a que poseen luminosidad, pero carecen de tono y saturación. Dentro de la perspectiva de la luz, el blanco representa la suma de todos los colores, mientras que, desde la perspectiva del pigmento, la mezcla total generada conduce al negro. En la fotografía de la *drag*

*queen*, se puede apreciar la dominancia cromática hacia los colores negros, grises y plateados, debido a la proporción de espacio que este abarca dentro de la imagen y las longitudes de ondas emitidas por los objetos que definen un espacio monocromático (Groupe  $\mu$ , 1663)

Barthes (1978), en el sistema de la moda, plantea las siguientes series de relaciones para el análisis del cuerpo. En el caso de la *drag queen* las líneas rectas y cuadradas del fondo contrastan con lo curvo y redondo de la pose del personaje. El ajuste del cuerpo se adapta al glamur fotográfico que muestra a un cuerpo con trajes ceñidos con el fin de marcar la figura femenina en un erotismo que destaca la mirada fija del personaje. De manera habitual, se puede apreciar el cuerpo con joyas ostentosas y bordados plateados. El simulacro espacial (Polidoro, 2016) de la *drag queen* se estructura en función de la exhibición de la moda y el *glamour* fotográfico. De esta manera, el mundo creado, al igual que la pose, tiene una duración breve y está configurado por el actor que interpreta a la *drag queen* para la sesión. Posteriormente, modifica y ajusta según el personaje que encarna para el retrato.

En cuanto a la disposición del cuerpo en la imagen enunciada, el simulacro espacial se ha creado y dispuesto por el enunciador, ya que solo está disponible para él y en las representaciones que expresan en la elaboración de su imaginario. Esto se fundamenta en la disposición de color negro del vestido y del fondo, dado que, además de invadir la escena visual, la fotografía se estructura en tres términos. En primer lugar, el cuerpo de la *drag queen* se ubica en proximidad del lente de la cámara. Las dos capas del espacio la definen: el cuerpo y los agentes que se encuentran dispuestos en el fondo. En el segundo, tercero y cuarto término se localizan las tres figuras escultóricas, las cuales, por la disposición de la toma, no revelan sus rostros. A continuación (ver figura 6), se focaliza en las figuras que acompañan la escena del autorretrato.

**Figura 6.** *Cailleach-Ice y las figuras del retrato*



*Nota:* ampliación, con modificaciones de brillo, color y contraste, de detalles o actantes posicionales en la composición de la fotografía, según ley de tres tercios. El personaje se apoya la mano derecha en la daga del conquistador español, detalle de difícil captación por el observador, lo que es un juego de insinuaciones que oscila entre *mostrar (señalar)/ no mostrar (ocultar)*. Lugar de ubicación: Frente a la alcaldía de Bucaramanga. Calle 35 No. 10-43. realizado por la escultora Vilma Alzate Gómez en 1990.

En la figura se aprecia que la *drag queen* sostiene la vaina de la espada del conquistador como punto de apoyo. Al fondo<sup>52</sup>, en tercer término, el rostro del indígena es ocultado por la mano del cura, el cual queda completamente ocultado por las dos figuras y el cuerpo de la *drag queen*. En la representación se reconoce así un desembrague visual donde se reconocen huellas espaciales y temporales presentes en el acto enunciativo (Polidoro, 2016). El fotógrafo del autorretrato enuncia una relación de diálogo entre las figuras escultóricas y la pose del personaje fotografiado ya que, como se verá a continuación la feminidad y masculinidad se reconocen por la posición espacial dentro del retrato, la lateralidad: frontalidad, son valores visibles. De esta manera, la estructura enunciativa ubica a la mujer por encima de la iglesia, el poder y las costumbres de la época. En lo que respecta a la técnica, el monumento fue confeccionado en bronce fundido y se compone de tres figuras masculinas de bulto redondo y cuerpo entero, que representan al Capitán Páez de Sotomayor, al presbítero Miguel de Trujillo y a los pobladores aborígenes (Guanes, Yarigués, Agataes, Chitareros, Chipataes y Laches) que habitaron en Santander.

De acuerdo con los elementos presentados, la pose de la *drag queen* hace que el mirante focalice la atención sobre la mujer, ya que la frontalidad es una característica central y el rostro no se oculta, es “la misma presencia de la presencia” (Dondero, 2020, p. 70). De igual modo, en la fotografía se establece un sistema simbólico en el que los elementos del espacio, creados por el actor, adquieren significación y sentido para el personaje. Los tres individuos que acompañan la imagen posibilitan su ubicación geográfica y reflejan la tematización del retrato. El mirante al reconocerlos, le asigna

---

<sup>52</sup> La relación de la figura enunciada sobre un fondo escénico hace que el fondo sea una representación del mundo de dicción que no separa de la figura, estos dos elementos; por el contrario, se enuncian en una relación íntima de diálogo entre ellos (Beyaert-Geslin, 2017). En el autorretrato (ver figura 6) la tensión entre el fondo y el cuerpo de la *drag queen* surge una construcción axiológica, que *a priori* se caracteriza por un hacer-ver lo relevante (con la frontalidad de la mujer que interactúa con el mirante) y el fondo como un objeto que pierde su nitidez. De manera, que resulta como constitución isotópica la correlación figura *femenina: lateralidad :: relevancia: opacidad*. Dichas axiologías se proponen a partir de la relación de la luz con la figura femenina y su frontalidad, en contra posición a las otras figuras masculinas que constituyen el espacio topológico del autorretrato.

una existencia simbólica (Lamizet, 2010). Se trata del simulacro del mundo de ficción que se configura entre el actor que se retrata y personifica en la *drag queen* y el mundo diseñado para la acción como objeto de sentido en el autorretrato. En la enunciación fotográfica se traslada de un objeto de captura del mundo real al objeto manipulable de una realidad en función del personaje. En este sentido, el actor se vale de escenarios utópicos, heterotópicos o ambiguos para otorgarle verosimilitud a su relato en la fotografía (Dondero, 2020). La imagen visual hace parte del simulacro de representación del mundo natural (Polidoro, 2016). Desde la Gestalt, se ahonda respectivamente en los conceptos de figura y fondo. En la fotografía no todo aquello que se ve tiene la misma relevancia, ya que las figuras del monumento están fotografiadas lateralmente y son ocultadas por el cuerpo de la *drag queen*. La figura de la *drag queen* emerge con más claridad, mientras el fondo/escenario permanece en un segundo plano. En este sentido, al hablar de figura, esta asume la propiedad objetual en donde el cuerpo se percibe como una cosa de bordes sólidos y compactos, en tanto que el fondo se vuelve evanescente hasta el caso de parecer un espacio vacío (Polidoro, 2016).

**Figura 7.** *Organización de las fotografías*

---

**Organización de la serie**


---

Plano medio largo



1

22 de septiembre de 2020

Plano entero vertical



2

20 de septiembre de 2020

Plano entero vertical



3

---

Cuando se fotografía en escenarios abiertos, este fondo cobra relevancia porque es intervenido de manera digital. Polidoro sugiere diversas características para diferenciar en una imagen qué se considera como figura y qué como fondo. Por un lado, para la primera se debe tener en cuenta que el cuerpo se encuentra situado de forma vertical en relación. En consecuencia, en el autorretrato existirían dos tipos de espacios. El primero sería el espacio representado y el representante, es decir, el plano sobre el que han sido extendidos el mobiliario, colores, etc. “Las categorías topológicas sirven para describir este espacio bidimensional y los elementos que se encuentran sobre él” (Polidoro, 2016, p. 112). Además, las categorías topológicas rectilíneas se valoran desde las posiciones del eje, tales como entre alto y bajo, entre derecha e izquierda o entre un elemento intercambiado. Asimismo, las categorías curvilíneas o planarias se encuentran ubicadas alrededor de un núcleo, un punto central que sirve como referencia. El segundo, sería el espacio intervenido

digitalmente con elementos tecnológicos, por ejemplo, al oscurecer o alterar cromáticamente los colores que hacen parte de la topología del lugar.

Volviendo al simulacro representado, la enunciación-enunciada es constituida a partir de los simulacros dados en las relaciones intersubjetivas entre productor y mirante (observador). El manejo de la competencia del enunciador, como estrategia intersubjetiva, permite establecer simulacros actoriales, espaciales y temporales entre el enunciador (productor del retrato) con el enunciatario-mirante, quienes configuran la distancia enunciativa (Dondero, 2011; Fontanille, 1989). En este sentido, el simulacro actorial que aparece es una encarnación de un ideal del yo que al estar en una pose frontal enuncia una relación con un tú que es el mirante (Lotman, 2000).

Elementos constitutivos de la fotografía como la disposición del rostro (frontalidad en contraposición a la lateralidad de las tres figuras), y la postura corporal, son clave para comprender la relación entre el fondo y la figura (Dondero, 2020). A partir de esto, se presentan las siguientes isotopías que tienen como origen la tensión entre la feminidad y la masculinidad presentes en el nivel narrativo. Los valores resultantes están relacionados con la exhibición del rostro y el ocultamiento de parcial de las figuras de los hombres. La lateralidad y frontalidad son axiologías que emplazan el cuerpo de la *drag queen* como centro de la toma. Además, su función como actante blanco y de control ejerce sobre el fondo la opacidad que el observador evidencia la elisión parcial y total de la identidad de los hombres esculpidos. En el esquema del retrato la acentuación que se le da al rostro de la *drag queen* en la fotografía es un elemento importante porque moviliza al espectador para hacerlo partícipe de la obra, lo convierte en cómplice de la ilusión teatral. Asimismo, en este caso, se acompaña con poses del *glamur* fotográfico, en las que el personaje expone su cuerpo y la atención se centra en la elegancia o los encantos físicos/exteriores del sujeto fotografiado.

En cuanto a la frontalidad del personaje, este observa desde una posición elevada y directa. Lleva la línea de visión hacia adelante y proyecta el tema hacia adelante “si el proyecto del retrato es representar una singularidad, por tanto, también representa un proyecto íntimo que estaría condensado en esta mirada” (Beyaert-Geslin, 2017, p. 107, original en francés). La discusión acerca de la dirección de la mirada ratifica algunos principios semióticos de la imagen. En consecuencia, a) la figura define al observador que ella crea para la perspectiva, b) el enunciado define su instancia de enunciación, c) la incorporación de un cuerpo vivo en estos intercambios, otorgando algunas inferencias sobre la reversibilidad del mirante/mirado. El retrato primero revela una reciprocidad creadora de la misma manera que el enunciador hace ser el enunciado. El acto de mirar el retrato transforma y confronta al mirante con la singularidad del retrato debido a las transformaciones ocasionadas por la estética del *glamur*; por la transformación del sujeto (Beyaert-Geslin, 2017). En consecuencia, se puede observar la fijación del rostro en el tipo de encuadre medio largo y entero, desde el cual la *drag queen* emerge entre los tres agentes que conforman el monumento.

**Tabla 14.** *Isotopías construidas*

<b>Relación entre la figura y el fondo</b>
<i>feminidad: masculinidad:: frontalidad :: lateralidad</i> <i>frontalidad : lateralidad :: claridad: opacidad</i> <i>feminidad: masculinidad:: claridad: opacidad</i>

Por otra parte, con relación al tríptico publicado, es de considerar que dentro de la secuencia de tres fotografías hay un desplazamiento de la cámara que omite el rostro de hombre que se encuentra en el cuarto término. Por lo tanto, en este caso, existen solo dos poses que son alternadas el 20 de septiembre por la edición del fondo. De manera que la foto número dos de las series (ver figura 7)

posee una intervención digital que coincide con el fondo negro de la publicación del 22 de septiembre; no obstante, se le agregaron llamas en posproducción y, debido al plano entero, se pueden evidenciar el vestido en su conjunto y los torsos de los hombres. En dicha foto (ver figura 7, fotografía n. 2) los rostros son totalmente cortados por el fotógrafo que desplaza unos grados la cámara. Igualmente, la mujer inclina su cabeza y es sostenida por el brazo del conquistador ya que acerca su rostro y toca levemente el bíceps de la figura escultórica. En la imagen tres dicho dramatismo y juego de sombras es erradicado por la claridad del fondo de la calle (figura 7, fotografía n. 3)

Desde otra latitud, teniendo en cuenta los inicios teatrales de la *drag queen*, en el teatro se plantea el tópico del ser y el parecer a través del disfraz. La máscara, que surge de la vida cotidiana del actor, evoca en los retratos; *glamur*, sensualidad y, en ocasiones, alegría, es una expresión de la transformación “(...) de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” (Bajtín, 2003, p. 41-42). Asimismo, la vestimenta como evidencia de la identidad de la *drag queen* también es un reflejo de la sociedad a la que se representa en el retrato. Asimismo, la diferencia en el uso de la vestimenta tiende a elevar al personaje a un estatus distinto a su apariencia mediante el uso corporal (Bourdieu, 2000). Dicha pretensión es lograda por la pose del *glamur* fotográfico y las joyas falsas al estilo *camp*.

La imagen de la *drag queen* pretende mostrar el ser mediante el parecer. Apropiarse de las apariencias del lujo para tener la realidad, para hacer creer y para engañar, para inspirar confianza o respeto, y dar su personaje social, su “presentación”, su representación, como garantía de los productos o de los servicios que propone, pero también para afirmar sus pretensiones y sus reivindicaciones políticas, para hacer avanzar su interés y sus proyectos de ascensión, “(...) el ser nunca es otra cosa que un ser percibido, o mejor, una representación (mental) de una representación

(teatral)” (Bourdieu, 2002, 250). De esta manera, el cuerpo no solo es portador de un simulacro de la realidad, sino que es productor de signos. Por esta razón, la *drag queen* se considera como una construcción barroca de la feminidad, ya que la mujer puede manipular los códigos cosméticos (exagerarlos) y alejarse de la escena a través de la mirada y otros elementos compositivos del retrato. Su estética barroca se fundamenta en el ser y el parecer, en la utilización de elementos cosméticos que conforman una feminidad basada en los cánones de belleza heteronormativos. El barroquismo de su propuesta es exagerar ciertos atributos que hagan al personaje reconocible a la distancia y en el retrato “si tú te haces unas cejas muy delgadas el público no puede ver tu maquillaje, por lo tanto, debes maquillarte de manera excesiva para que dure toda la noche y en las cámaras se puede ver con claridad” (Comunicación personal 11 de noviembre de 2023).

La competencia del enunciador es una estrategia intersubjetiva de hacer-ver a la *drag queen* en un mundo de edición verosímil para el retrato. Esto es posible gracias a la competencia intertextual del observador, que moviliza sus conocimientos, sobre la emisión, y así el mirante puede apreciar “tanto la repetición (la familiaridad del personaje) como la innovación (el hecho de que los personajes no se correspondan con la imagen que transmiten en el escenario) (original en francés)” (Eco, 1994, p. 17-18). Asimismo, la conformación de la máscara constituye un aspecto fundamental para el personaje de la *drag queen*, ya que representa su estilo, nombre y estética.

El siguiente autorretrato (ver figura 8) fue capturado el 12 de septiembre de 2023 con una cámara digital EOS Rebel T6 y el Modo Auto Discernidos de Escenas, el cual ajustó de forma automática y eficaz las configuraciones de la cámara de conformidad con las características del personaje que fue capturado. En el presente retrato, Rubén optó por planificar la captura en la Vía Aeropuerto de Palo Negro, en la ciudad de Bucaramanga, lo cual evidencia la presencia de los edificios del casco urbano que se encuentran en su fondo. En la entrevista realizada, el actor señala que

un compañero suyo desempeñaba el papel de operario de la cámara. Se emplearon reflectores para dirigir la luz natural que ilumina el cuerpo de la *drag queen*. De esta forma, se obtuvieron las siguientes tomas que forman parte de una sesión realizada y publicada en tríptico en Instagram. En este caso, se seleccionó como mejor ejemplar el primer conjunto de fotografías publicadas que alcanzó un alcance de 442 comentarios y reacciones. El personaje se presenta con un poder que es de carácter bélico y sagrado, ya que sus capacidades se relacionan con Zeus, dios griego del cielo, el rayo y la energía. Los ojos sin aparentes pupilas también son una reescritura de Tiresias, adivino griego cuya ceguera fue causada por la diosa Atenea y Hera. Dicha característica de la fotografía, en donde los ojos no poseen pupilas, corresponde con la puesta escénica del ser que emerge de las aguas (ver figura 9) y mira directamente a la cámara mientras es bañado por la luz cenital de la captura. La temática mítica es habitual en las propuestas fotográficas del actor que interpreta a Cailleach-Ice, lo cual es valorado de manera positiva por otros actores y observadores del retrato, dado que Rubén destaca por sus fotografías. Xtravaganza, al respecto declara que sus fotografías son "artísticas y arriesgadas" (Comunicación personal 1 de noviembre de 2023).

Desde la misma temática de la representación de un ser del mundo de ficción. Este autorretrato (ver figura 9) del 5 de abril del 2021 fue capturado en Barichara, ubicado en el departamento de Santander. Para la captura vertical, se empleó una cámara Canon digital EOS Rebel T6 con un lente 75-300 mm y un sensor CMOS (APS-C) de 18.0 megapíxeles, y un procesador de imágenes DIGIC 4+ de alto rendimiento, que permitió una toma continua de 3.0 fps, una velocidad de obturación de 1/4000 a 30 segundos en exposición prolongada y con luz natural intensa. La persona que llevó a cabo la toma fue el mismo actor que interpreta a la *drag queen*. En la entrevista realizada el 1 de junio de 2023 se devela que el lugar es “un charco de agua verde y oscura ubicado en el Bioparque de Barichara” “Yo quería verme como un ser mitológico que salía de un agua muy

azul (...) mi intención era plasmar en este personaje mi personalidad *drag queen* como reina o bruja del hielo” (Comunicación personal, 1 de junio de 2023). El primer plano y la verticalidad es una característica habitual en la captura fotográfica del autorretrato, ya que se enfatizan detalles como el rostro y la mirada: elementos compositivos importantes de este tipo de fotografías.

**Figura 8.** *Cailleach-Ice*




---

**Plano medio. Vertical**

“She is a súper Queen”<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup>Fragmento de la canción, *Super queen*, del álbum *Queen of Queens* de 2019 por el cantante RuPaul Andre Charles. Otros, fragmentos aluden a su carácter poderoso, heroico y de adivinación. Características clave de la configuración del objeto pasional poderoso “Heroine to you and me (super queen) [Heroína para tí y para mí]. Make a wish and she will set you free (super queen) [Pide un deseo y ella te liberará]” (RuPaul, 2019).

Teniendo en cuenta la división mediante la regla de tercios<sup>54</sup> y el número áureo<sup>55</sup>, el cuadrante central lo conforma la cara y parte del cuello, el cual está adornado por un collar que refleja el aparente azul del agua. Una joya reposa en la parte frontal del rostro como tercer ojo. Como resultado, la puesta en escena corresponde narrativamente a un personaje que, aparentemente, surge y emerge de las profundidades del agua, pero cuyos cabellos se muestran impolutos y secos. La joyería, el cabello, la corona, las escamas de los cuadrantes dos y siete (frente y pecho), el brazalete plateado y los aretes del mismo color la caracteriza como un personaje acuático. La ausencia de pupilas y su cabello ondulado son una clara referencia al personaje mitológico de Medusa. De este modo, el programa narrativo de base del texto enunciado se basa en un juego entre ocultamiento y un hacer ver. Se muestra su rostro y sus pupilas se ocultan. Se exhibe el pecho; sin embargo, se encubren sus pechos y el resto del cuerpo que se encuentra sumergido.

**Figura 9.** *Cailleach-Ice*

---

<sup>54</sup> Esta regla de composición, al igual que la regla áurea, se basa en la experiencia visual en proporciones similares que consta en dividir la imagen, el encuadre en dos líneas equidistantes verticales y dos horizontales. De este modo se posiciona el objeto a destacar, dependiente de alguna de las zonas de las intersecciones formadas

<sup>55</sup> La serie Fibonacci, como se puede ver en la fotografía de la *drag queen*, está estrechamente relacionada con la proporción aurea. Se trata de una serie progresiva de números en la que cada uno es la suma de los dos anteriores (Bridner, 2008). Esto convertido en geometría, crea un espiral que nunca cambia de forma y su apariencia más reconocida es la de una concha de espiral, específicamente la de la especie de nautilus. En este caso, vemos que parte del rostro de la *drag queen* está dentro del espiral al ser el foco de atención del mirante.




---

**Primer plano medio. Vertical**

“En cada gota de agua hay una historia de vida”

---

Desde otra latitud, es importante resaltar que en la posproducción se realizó mediante intervenciones como el *background*, que elimina objetos del fondo, aumenta la saturación y permite el emparejamiento de las texturas. Asimismo, la *frequency separation* consiste en el retoque de la piel mediante la realización de una separación digital de la textura con el color, lo cual en el autorretrato se evidencia en las tonalidades azules de la frente y el pecho. Este efecto digital en la textura de la piel posibilita un control de los colores y en consecuencia de la dominancia del *chroma* presente en la piel. Esto también se comprende a partir de la función radial de la iluminación, la cual ya sea por la exposición natural o artificial tiene una direccionalidad desde una fuente. En este autorretrato, se evidencia que la luz natural (actante fuente) incide en la parte superior de la imagen (cuadrantes uno, dos y tres) y desde allí el cuerpo es iluminado. Este impacto es visible

suprimiendo el fondo y resaltando el cuerpo fotografiado. La evidencia son los tonos luminosos en las ondas de los cabellos de la *drag queen*. La iluminación natural, por lo general, y como es el caso, suele ser complementada con la implementación de reflectores y otros elementos técnicos que posibilitan la mejora de la perspectiva y visibilidad del personaje.

De acuerdo con la dirección de la luz presente en este autorretrato, se puede afirmar que se trata de una iluminación cenital-lateral, dado que, en la fotografía, las ondas de luz influyen primordialmente en los cuadrantes superiores. No obstante, existen fuentes de luz cuya iluminación nadir o contrapicada (ver figura 10) le otorga al autorretrato dramatismo, misterio y dinamismo a la escena. Este tipo de iluminación, en contraste con la cenital, funciona como un elemento compositivo del autorretrato que realza los colores azulados del agua. Como regla compositiva el espacio representado debe ser armonioso, los colores y las formas deben contar una historia, es decir, que narrativamente la figura-fondo deben tener una relación de complementariedad lógica (Bridner, 2008).

Iluminación dura o luz suave: la luz puede describirse en término de dureza o suavidad. La primera produce sombras oscuras con bordes definidos. La luz suave produce sombras de bordes suaves que son menos profundas. La luz extremadamente suave no produce sombras. La luz del sol en un día claro es el mejor ejemplo de luz dura, que viaja directamente desde la fuente al sujeto. Por ejemplo, en el mejor de los casos un retrato hecho con un sol brillante tendrá colores más ricos. La luz puede añadir emoción y dramatismo. También, puede acentuar u ocultar las facciones de una persona. Algunas cualidades de la luz la dureza, la suavidad, la dirección y el color.

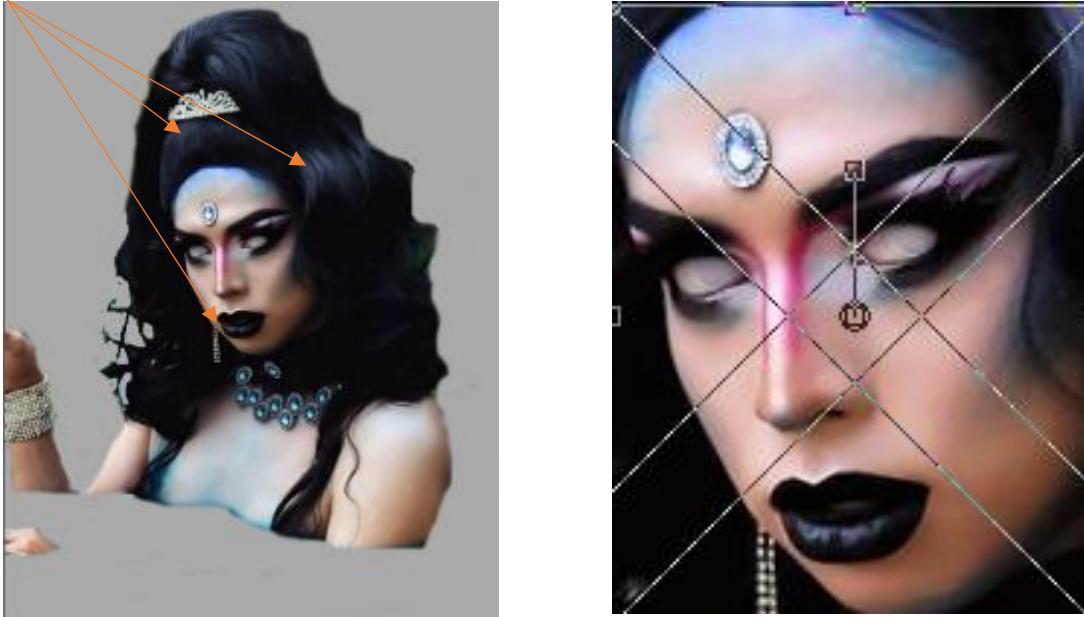
Con respecto a la estructura del significado, el autorretrato muestra una construcción femenina singular que destaca la escasa pronunciación del pecho "femenino". Se trata de un personaje que oculta la parte baja de su cuerpo en el agua. Esta es una característica de un tipo de fotografía del

*glamur*, ya que la sensualidad del ocultamiento muestra un cuerpo sinuoso y sus cabellos ondulados la definen como un ser seductor antropomórfico. Respecto al contacto visual con el mirante, que es la técnica clásica del retrato (Bridner, 2008), está ocultado por la impronta protética usada para el personaje. La ausencia de la presencia de pupilas y el ocultamiento de los pechos dentro del espacio de la laguna posibilitan establecer la axiología del ocultamiento femenino, que en las tradiciones occidentales se relaciona con el pudor<sup>56</sup>. Socialmente, la desnudez femenina se ha erotizado hasta convertirse en un tabú, incluso en las sociedades contemporáneas (Núñez, 2022) occidentales amamantar es una acción que se relega al ocultamiento de la mujer en un espacio solitario. Al respecto, la manera en que se ha moldeado las conductas del cuerpo se comprende por los procesos de civilización de la sociedad occidental desde el siglo XVI que conlleva a la disciplinamiento de los instintos (López, 2023). Volviendo a los valores desplegados a partir de la ocultación de los senos presente en la *drag queen* (ver figura 10), el pudor o la vergüenza debido a la desnudez del personaje se relacionan con los elementos figurativos de la luz y el espacio del autorretrato.

**Figura 10.** *La luz en el retrato*

---

<sup>56</sup> Desde una mirada de la historia del arte, en la antigua Grecia los desnudos masculinos eran más comunes. Ya en la época clásica, la desnudez femenina era algo normalizado en el arte desde el Renacimiento hasta el siglo XIX ya que era objeto de contemplación. Esta imagen, desde el arte académico, la mujer es objeto pasivo y seductor para la mirada del hombre, lo cual es comparado con las imágenes de la mujer en las revistas de moda actual (López, 2023).



*Nota:* Una taxonomía de la luz sería la oposición dureza/ suavidad. La primera produce sombras con bordes definidos y la luz suave sombras con bordes suaves que son menos profundas; el retrato hecho con un sol brillante posee colores más ricos y vibrantes. La luz también puede añadir emoción y dramatismo e igualmente oculta o acentúa las facciones del sujeto y, en este caso, la luz tendría cualidades tales como dureza, suavidad, dirección y color (Bridner, 2008).

### ***III.1.2. El caso de AndyCrack***

Respecto a la relación entre la desnudez y la sensualidad femenina en el retrato, se presenta la fotografía de AndyCrack (ver figura 11), la cual destaca por la fijación de visualizar el cuerpo desde el erotismo sexual a partir del color y el posicionamiento la corporalidad ante el fotógrafo. AndyCrack hace parte de la casa *underground*, la cual se caracteriza por incluir a los actores cuyo personaje *drag queen* están relacionados con el mundo erótico y cuyas presentaciones se

caracterizan por incluir elementos del sadomasoquismo y el *bondage*<sup>57</sup> para añadirle dramatismo a las escenificaciones. Esto es retomado por el actor, quien con ayuda de un fotógrafo se interesa por fotografiarse y divulgar el resultado en las redes sociales de internet. Su actividad interpretativa data del 2020 y su ascenso a la escena bumanguesa se debe principalmente a su reconocimiento en el campo de las presentaciones eróticas e irreverentes realizadas en los clubes gay de la ciudad.

**Figura 11.** *AndyCrack*



---

**Plano entero. Vertical**

“Hot”

---

Este retrato fue capturado el 2 de octubre de 2023 por estudiantes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la cámara empleada fue una EOS R 2018 de un sensor CMOS de 30.3

---

<sup>57</sup> El *bondage* es considerado como una práctica estético-erótica y por lo general se inscribe dentro del sadomasoquismo como praxis sexual a través del éxtasis producido por la inmovilización o la suspensión del cuerpo.

megapíxeles de fotograma completo. Sistema AF Dual, píxel CMOS para un enfoque automático rápido y un rango de sensibilidad ISO estándar de 100–40000 para imágenes fijas. La captura se realizó en un estudio fotográfico y de forma vertical con el propósito de darle altura y realizar los glúteos de la *drag queen*, el cual es su atributo característico, ya que, en la entrevista al abordar el elemento onomástico, el actor señala que su nombre AndyCrack es sensualidad y sus glúteos son el atributo que más destaca. Como elementos composicionales del plano entero de la fotografía están; el vestuario, la zapatería, la joyería y el fondo rojo. Este último es relevante debido a su conexión temática con la sensualidad de la postura corporal y la dirección de la mirada. Los jeans dejan al descubierto parte de las piernas y no posee una camisa que cubra su pecho. Posa de espaldas y mira ligeramente a un punto fijo, lo cual no coincide con la mira de la cámara. Su cabellera suelta en una cola de caballo le imprime movimiento a la foto. También, como elemento narrativo, los tatuajes aluden a la revista *Playboy*, ya que el conejo de su brazo derecho es focalizado en la captura. En la siguiente imagen se presta atención a dichos elementos plásticos que configuran la toma. Cabe señalar que aquí el fondo es intervenido por el investigador al dotarle de un color gris, originalmente la fotografía cuenta con un telón rojo.

Según el diseñador del logo<sup>58</sup>, los conejos son conocidos por una actividad sexual activa, lo cual, en el retrato de la *drag queen*, está relacionado con la sensualidad que el personaje transmite a nivel narrativo. El juego de miradas y los labios pintados de rojo son figuras gestuales que son coherentes y conforman con la propuesta del personaje. En palabras del actor, “AndyCrack tiene ese nombre porque quiero que la gente sea adicta a mí como lo es la droga del *crack* (...) mi *drag queen* es muy sensual y en otras fotos mis trajes son de látex” (Comunicación personal, 24 de

---

<sup>58</sup> Según la BBC, la primera versión del logo fue una caricatura diseñada por Arv Miller, la cual mostraba un ciervo ya que en un inicio la revista se llamaría *stag party* o fiesta del ciervo, nombre para denominar las despedidas de solteros

noviembre de 2023). Se puede apreciar la connotación humorística y sexual, por ejemplo, con el tatuaje que se refiere a la revista Playboy. La feminidad aquí es erótica y lúbrica. Se exhiben los glúteos en el ortocentro de la imagen y las manos puestas de manera sinuosa en la cadera. Con relación al ejemplar uno, se puede constatar la masculinidad del actor que representa a la *drag queen*.

**Figura 12.** *Focalización de elementos composicionales narrativos*



*Nota:* El actor (entrevista de noviembre de 2023) señaló que posee diversos tatuajes; uno de ellos vinculado al conejo de Playboy, que exhibe frontalmente, con un rediseño intencional del logo original.

Respecto a la diversidad lumínica del estudio fotográfico, la luz, como actante de control, procede de *spots*, flashes y otros objetos controlados por el fotógrafo, quien media la direccionalidad de luz, la sombra y el color. Las fotografías de esta naturaleza requieren conocimientos técnicos para administrar la luz adecuadamente, ya que dependiendo de la cantidad de luces hay un límite de superficie iluminada (Marzal, 2007). En lugares cerrados, el control de la luz es total, por lo que el fotógrafo debe ser idóneo al ajustar la luz y lo que desea focalizar en la toma. En este caso, siguiendo la regla de los tercios, el torso y glúteos son las áreas corporales focalizadas y realzadas. Se aprecia en la forma de encuadre vertical, el cual es el más apropiado para los retratos, ya que permite destacar el cuerpo de la fotografiada. Dentro del plano se puede apreciar de pies a cabeza el cuerpo de la modelo, lo cual es habitual en las fotografías de moda y pasarelas, ya que tiene como objetivo destacar, además del cuerpo, la apariencia, vestimenta y accesorios. Dentro de la distancia focal, cuando es mayor, se requiere más espacio entre la cámara y la *drag queen*, lo cual significa más reducción de la profundidad de campo. Se enfoca el primer plano y el fondo, otorgando protagonismo a la *drag queen*. Con respecto a lo mencionado con anterioridad, la postura del cuerpo, en este tipo de fotografías de moda, debe ser atractiva para el mirante. A continuación, teniendo el autorretrato de Cailleach-Ice (ver figura 9) y el retrato de AndyCrack (ver figura 11) se establecen las siguientes axiologías que relacionan, el espacio enunciado, el cuerpo dispuesto para la toma y el tipo de luminaria usada. Estas isotopías son establecidas por los elementos figurativos del espacio de la toma del retrato y autorretrato, reconociendo la relación directa entre el *cuerpo revelado: cuerpo ocultado* que depende del tipo de espacio del retrato y la direccionalidad de la luz.

**Tabla 15.** *Isotopías a partir de las figuras 9 y 11*


---

<b>Parangón entre producciones fotográficas</b>
<i>revelar: ocultar:: intramural: extramural. (figurativos)</i>
<i>intramural: extramural:: cuerpo revelado: cuerpo ocultado</i>
<i>cuerpo ocultado: cuerpo revelado:: extramural (luz natural): intramural (luz artificial)</i>

---

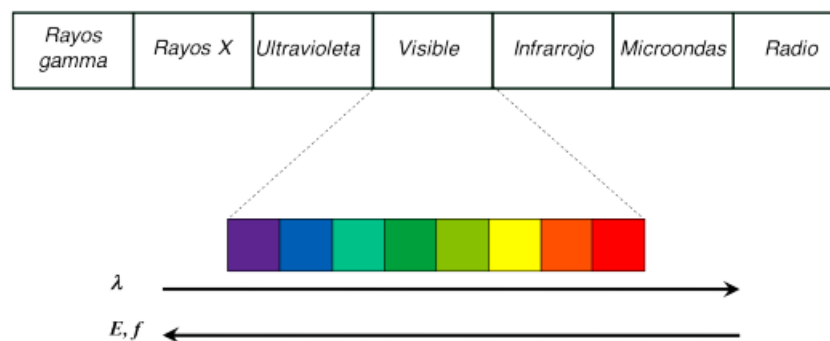
*Nota:* Las axiologías construidas en la tabla 15 corresponden a los retratos de Cailleach-Ice y AndyCrack abordados en las páginas anteriores.

En las fotografías (ver figura 9 y figura 11) los *cromemas* dominantes son conformados por el azul y el rojo, los cuales, en la longitud de onda del espectro electromagnético, de la teoría del color, se encuentran en los extremos conformados por los colores cálidos y fríos. Esto quiere decir (Groupe  $\mu$ , 1993) que el color que es visible depende de las propiedades de las ondas de la luz. Desde la perspectiva ondulatoria (Serrano, 2019), la luz es una onda electromagnética que se distingue a partir de ciertas magnitudes, como por ejemplo la longitud ( $\lambda$ ), que es la distancia que separa dos puntos idénticos de perturbación (ver figura 13).

De acuerdo con las isotopías construidas, el autorretrato y el retrato de las *drag queens* tienen características relacionadas con un hacer-ver y hacer-no-ver, ya que el cuerpo, como constituyente principal en este tipo de tomas, es mostrado y ocultado dependiendo del fondo y el tipo de luz que tematiza la puesta narrativa. La inversión axiológica se evidencia en un personaje que en un ambiente natural está sumergido a medio cuerpo y oculta sus pechos (feminidad). En contraste con el personaje de estudio fotográfico, con telón rojo, que revela parte de los glúteos y pechos. La presencia de la espalda descubierta y los tatuajes con referencia a la revista Playboy confirma el erotismo del personaje retratado. En tal relación, el cuerpo vivo es la interfaz con el mundo natural y

el de los sentidos, así, en el campo del erotismo, este tiene como base respuestas fisiológicas, sustancialmente producto de la mente (Tribín, 2017). La apariencia del cuerpo como objeto de deseo ha sido marcada por la moralidad de algunas épocas, sin embargo, a finales del siglo XIX, el cuerpo femenino comenzó a convertirse en objeto cuyo interés fotográfico se incrementó con el paso del tiempo (Ortega, 2017). En el caso de la *drag queen*, la feminidad se construye en un cuerpo masculino, esta es una interpretación escénica de lo que para el actor significa una mujer, por lo tanto, se destacan en los retratos atributos como glúteos, senos y el *tap* que consiste en matizar y esconder el órgano reproductivo masculino.

**Figura 13.** *Escala de onda electromagnética*

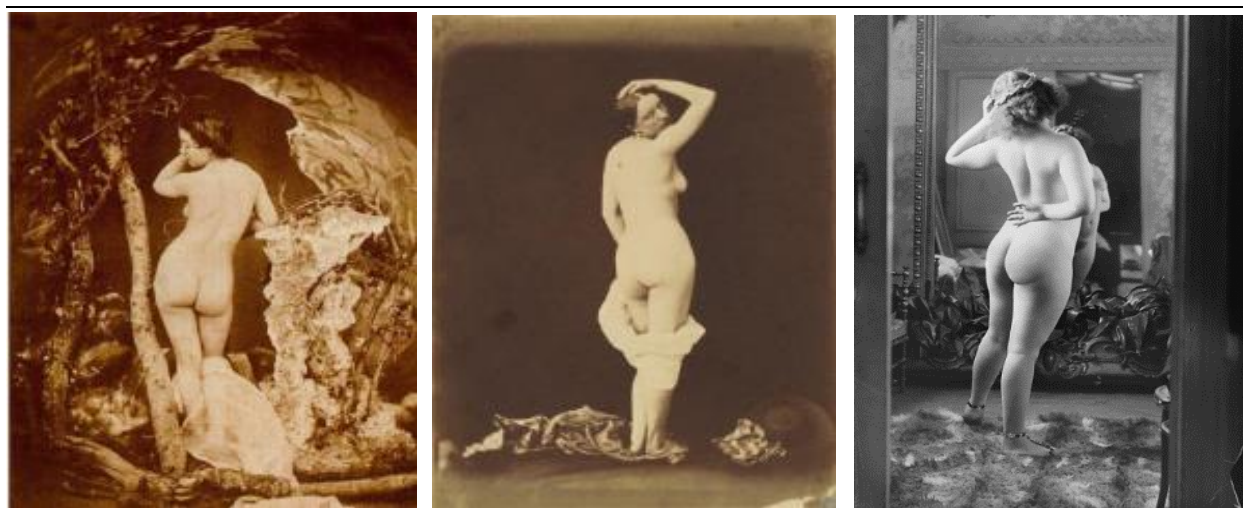


*Nota:* De la escala de la onda electromagnética se obtienen los colores visibles por el ojo humano que van desde el rojo, mayor intensidad, al morado, menos intensidad de onda (Serrano, 2019, p. 415).

A continuación, a modo de parangón, se presentan unas obras de Félix Jacques Antoine Moulin artista que fue enviado a prisión debido a sus fotografías del cuerpo femenino desnudo. Según la Corte de Napoleón III, su encarcelamiento se debió a que produjo y difundió los primeros

daguerrotipos con este tipo de fotografía. En consecuencia, este autor es considerado uno de los padres del retrato erótico y desnudo. AndyCrack toma los principios de *glamur* fotográfico y recrea un retrato con una pose de espaldas que configura un juego donde oculta su sexo y su mirada. Este personaje no mira al fotográfico ya que por la postura corporal mira al margen izquierdo. La segunda serie de fotografías de Félix Jacques Antoine Moulin es la más cercana a la pose adoptada por la *drag queen* ya que la cabeza gira levemente y mira a un extremo. De igual forma, la posición de los brazos siempre se dirige a la cintura y parte de la cara (figura 14)

**Figura 14.** Algunos retratos capturados por Félix Jacques Antoine Moulin



1

2

3

1868- Félix Jacques Moulin

1850- Félix Jacques Moulin

1910-1920- Antoni Esplugas

Puig

*Nota:* La figura tres corresponde es un retrato de cuerpo entero y de espalda de la actriz Sada Jacco.

El siguiente retrato fue capturado el 26 de febrero de 2022 y reposa en la red social de Instagram del actor que encarna a AndyCrack. La cámara fue una Canon EOS R con una velocidad de

obturación de 1/8.000 a 30 s y modo *bulb* y diámetro de 54 mm para captura de fotografías en alta resolución. El fotógrafo, es un amigo del actor que actualmente realiza sus estudios de pregrado en una Universidad de Santander. Sus datos personales o de contacto son omitidos para esta investigación. Siguiendo con la línea temática del retrato anterior, en esta ocasión se escenifica la *drag queen* en un espacio intramural acompañado de objetos en escena como; bolas de billar, mesa, y telón de fondo. Se evidencia un efecto fotográfico *vinataje* o retro (ver figura 15), el cual se basa en trasponer rayos luminosos para dar la ilusión óptica de una cámara de carrete. Este tipo de filtros digitales recrean este estilo fotográfico de sensación de nostalgia y atemporalidad. También, esto se logra recreando una fotografía de ferrotipo, las cuales se hacían con láminas finas de metal recubiertas de químicos fotosensibles que posteriormente se revelaban en cuartos oscuros. La atmósfera recrea una imagen nítida con efecto viñeta por los bordes y el tono metálico.

La estética del ferrotipo se evidencia en las sombras y el contraste de la figura de la *drag queen* con el fondo de la fotografía. El color rojo (tematizador de la representación), filtrado por los virados sepia, está asociado a la antigüedad de la fotografía, ya que es la dominante cromática que imita o se asemeja a los calotipos, daguerrotipos y fotografías de carretes. En consecuencia, esto es un ejemplo de cómo la intervención digital genera una ilusión referencial a través de un filtro que remite al retrato fotográfico capturado en una época pasada. El rojo del traje de látex y la mesa de billar contraste con el fondo azulado/negro. La sombra permite evidenciar la foto de la *drag queen*, que mira al fotógrafo y entrecruza sus piernas y dedos superiores de la mano izquierda. Narrativamente, se trata de un personaje basado en la concepción judeocristiana occidental de un ser maligno; el diablo. Sus cabellos en forma de cuernos se pueden ver reflejada en la sombra que corresponde al cuadrante tercero-superior de la fotografía. Sus dedos de tridente y su collar con púas también son indicios narrativos de la puesta en escena. Su traje está compuesto de una pieza

y unas botas de látex hasta la altura de las rodillas. Este juego de personificar al diablo, también está acompañado de elementos simbólico como los juegos de azar o de sitios de lenocinio. Las bolas de billar y por extensión su postura fálica y erótica (ver figura 15) muestra un tema fotográfico del erotismo femenino desde la propuesta de la *drag queen*. Dicha feminidad, como es descrita por la etiqueta de la imagen “No pidas rosas, si no te gustan las espinas”, responde a un personaje valeroso

En la figura 15, con las imágenes con división de tercios se señalan los elementos escenográficos de la toma, puede verse que los dígitos amarillos corresponden al mobiliario y el telón que sirve sobre fondo donde se proyecta la sombra de la *drag queen*. Se visualizan las bolas del juego y la mesa de billar con o dígitos uno y dos, que respectivamente ocupan lo cuadrantes inferiores. De igual manera, en la fotografía dos se señalan con círculos y óvalos negros lo referente a la indumentaria del personaje tales como; el collar de púas, las botas en forma de tacones, y los guantes rojos. También, se destaca el peinado en forma de cuernos que se proyecta en la sombra del telón.

En la entrevista efectuada al actor, se evidencia que el tono rojo y los atuendos confeccionados en látex son habituales en los personajes que la *drag queen* representa. AndyCrack exhibe una feminidad desde la sensualidad y lo erótico. Esto se aprecia en la pose que permite ver parte de sus glúteos y sus senos prominentes debido a la cualidad térmica del color que ha sido tratada posteriormente por un filtro de edición, aspecto ya explicado en los párrafos anterior a partir del efecto sepia y técnica de imitación de una fotografía de daguerrotipo. A partir de los elementos figurativos descritos aquí se establece la siguiente relación axiológica, la cual relaciona el escenario, el color y el atuendo del personaje. Narrativamente este ser sostiene una bola de billar y mira al mirante de manera desafiante. Su juego de seducción se concede con las axiologías *seducción: desafío*. Existe

una conexión con el ser, la sensualidad y el registro estético, ya que la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio (Baudrillard, 2000, p. 9), lo cual queda demostrado en el retrato donde el personaje mira directamente a la cámara y sostiene en su mano un objeto de juego que está a disposición por el retador.

**Figura 15.** *AndyCrack*




---

**Plano entero, vertical**

“No pidas rosas, si no te gustan las espinas”

---

La pasión es un espacio salvaje y con licencia para la anarquía, ya que puede manifestarse de forma feroz y mediante excesos (Fontanille, 2005). La *drag queen* propone una estética en donde la pasión remite a eros, que en la mitología griega simboliza el deseo sexual. Este dios es el

responsable de la atracción, el amor, el sexo y la fertilidad. Según Hesíodo, configura una de las fuerzas primordiales del caos. En este caso, la sexualidad figurada en el retrato es representada con rojo como el color principal, el cual es combinado con el atuendo diseñado con cuero y látex. La sexualidad, por lo general, no cumple con objetivos reproductivos, ya que el placer es el principal objetivo de la consolidación de la pasión. En consecuencia, la pasión evocada por la *drag queen*, para el concepto religioso, es considerada como una alienación y un mal que no aporta felicidad porque se apoya en la carencia. En la narrativa de Sade, esta pasión es nuclear con el deseo sexual y fetichista. Inicia con la constitución del sujeto pasional que define su objeto de deseo (Fontanille, 2005). Asimismo, en la disposición se enfocan las estrategias del personaje que, en este caso, se aprecian en la pose sobre la mesa de billar rodeada de objetos redondos y fálicos, y los atributos femeninos configura la pasión desde el erotismo desenfrenado. En este caso, el objeto que se busca narrativamente es la pasión amorosa sexual. Lo cual se evidencia en los elementos compositivos el escenario lúgubre y saturado de colores oscuros denotan una escena erótica.

**Figura 16.** *Figura y fondo*

### ***III.1.3. El Caso de Xtravaganza***

Este apartado final corresponde al estudio del mejor ejemplar de retratos de Xtravaganza, personaje que se declara jefe de las casas de las *drag queens* bumanguesas. Esto se relaciona con el carácter de liderazgo de esta *drag queen*, ya que fue una de las fundadoras e impulsadoras de esta práctica escénica. En la entrevista queda en evidencia su liderazgo en la escena bumanguesa y los reconocimientos recibidos a lo largo de su carrera. El estatus de su personaje hace que el actor no se desempeñe en una profesión particular para sobrevivir puesto que recibe el dinero suficiente para subsistir y perfeccionarse como actor. El retrato corresponde al personaje Xtravaganza cuya actividad escénica inició hace más de 12 años. Asimismo, es importante destacar que se posiciona como un personaje central en la ciudad debido a su antigüedad en la *drag queen* bumanguesa “Mi

nombre es Charlie y soy una de las que empezó en Bucaramanga con este cuento (...) la *drag queen* para mí lo es todo (...) tengo muchas hijas *drag queen* no solo aquí sino en el resto del país” (Comunicación personal, 1 de noviembre de 2023).

El retrato fue capturado el 19 de marzo de 2019, por un amigo del actor, quien posee conocimientos fundamentales en el ámbito fotográfico. La toma se llevó a cabo en una residencia adaptada para la toma y equipada con una cámara Nikon D5200. La *drag queen* se escenifica mediante una pose y una mirada altiva que la ubica como figura relevante y central de la composición del retrato. En este caso, se llevó a cabo un análisis acerca de cómo y con qué elementos la pose evoca a un personaje poderoso. Por lo tanto, el poder que se expresa en la pose no se ejerce en el vacío ya que su deseo de dominar e imponer corresponde a un ejercicio declarado. Por ejemplo, la descripción que versa en lengua inglesa “La Reina está aquí bebé y yo soy el jefe”. Xtravaganza es movida por el orden del querer que configura al poder que está en principio en un lugar utópico (Fontanille, 2005). Por lo regular, este espacio está ocupado por otros, por ejemplo, las otras *drag queen* que también se presentifican como mujeres poderosas y únicas. En consecuencia, es un acto de dominación y apropiación, que se traduce como un deseo de tener poder sobre los demás. Este sujeto volitivo quiere hacer en los otros su voluntad. Xtravaganza se emplaza como madre de su casa, y como sujeto patémico se lanza a la acción para conseguirlo. En este caso se declara y ostenta como la reina y líder. El sujeto que manifiesta esta pasión valora como positivo el juicio de los demás, así pues, si es rechazado o invalidado es porque sus estrategias no fueron eficaces (Fontanille, 2005).

En el lenguaje corporal hay una exhibición de estatus. Históricamente los modelos aparecían de pie o sentados, con ropas suntuosas y con posturas solemnes para así manifestar su poderío (Morris, 2020). Esto se evidencia la forma del cuerpo y la conducta desinhibida que transmiten una

posición como ser superior. Algunos elementos corporales que destacan la pasión del poder son a) la postura vertical b) la cabeza alta y c) los ropajes cargados de brillantes. Los fotógrafos del retrato tienen en cuenta la postura corporal, y, por ejemplo, los retratos de la aristocracia muestran modelos con los hombros relajados y el cuello estirado (Morris, 2020). También, como elementos preponderantes el fondo emplaza al sujeto en la primera foto en el centro de las luces y delante de un espejo. Un escenario que por sus características es lumínico y contrasta con la colorida figura de la *drag queen*. En el segundo caso, el fondo negro imprime más dramatismo y misterio a esa figura que emerge y mira directamente al observador.

**Figura 17.** *Xtravaganza*



---

**Plano medio, vertical**

“La reina está aquí bebé y yo soy un jefe” (original en inglés)

---

Dentro de la misma temática, al volver al caso central de la *drag queen* Caillech-ice, en la secuencia fotográfica estudiada con anterioridad se presenta un personaje guerrero y bélico, ya que las descripciones rezan: "Glamazona (original en lengua inglés)"<sup>59</sup>, "Necesito un héroe (original en inglés)"<sup>60</sup> y "súper reina (original en inglés)", atributos dados a la figura femenina que controla fenómenos naturales como los rayos de una tormenta. El héroe debe tener cualidades inspiradas en las nociones de la belleza y bien, lo cual está tomado de retórica neoplatonista renacentista (Fontanille, 2005). A partir de los objetos semióticos en mención (ver figura 8 y 17) se establecen los siguientes valores isotópicos que concuerdan con la temática presente en el texto enunciado. *El poder: la mirada fija* de Xtravaganza se contrapone al dominio de los elementos naturales desde el; *control: mirada desplazada* de Caillech-Ice. En la primera hay un juego de miradas con el mirante y la verticalidad del cuerpo establece el tema del liderazgo. En contraposición en Caillech-Ice existe un dominio de sobre las fuerzas naturales y su mirada se enfoca en la zona planetaria del cielo. Por lo tanto, teniendo en cuenta los elementos figurativos y narrativos estudiados en los anteriores apartados, se establecen las axiologías que relacionan el tema de las fotografías relacionado con el poder y el control (Figuras 8 y 17); *poder: control :: mirante: elementos de la naturaleza*. En última instancia, mediante la fotografía de las *drag queen*, se realizó una aproximación de la representación e identidad del cuerpo de acuerdo con el estilo *camp* y la fotografía de *glamur*. Esto será definido y demostrado en la parte final de este capítulo correspondiente a las estrategias.

---

<sup>59</sup> Título de la canción Glamazon del álbum *Glamazon* de 2011, por cantante RuPaul Andre Charles.

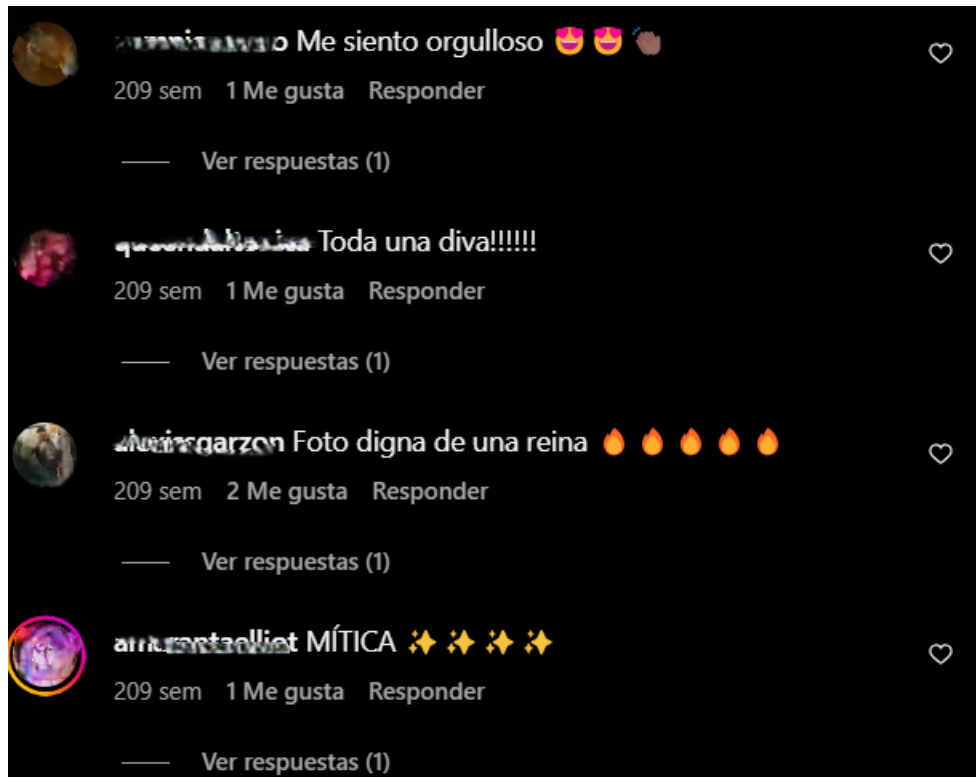
<sup>60</sup> Título de la canción "Holding Out for a Hero", de la cantante Bonnie Tyler.

### **III.2. Las escenas interpretativas y las reacciones de los lectores**

Tomando como referente el esquema de organización de publicación de los autorretratos, en este apartado se ahonda las estrategias que el actor dispone para la presentación de su producción y recorrido escénico. El mirante de Instagram identifica elementos del perfil de la *drag queen* (esta presentación se realiza a partir del orden de enunciación dispuesto por el actor), como el nombre del personaje, enlaces a otras redes de contacto, trayectoria y presentaciones a modo de historias destacadas. Ello corresponde a una organización del caso de Cailleach-Ice (ver tabla 16), no obstante, dicha presentación presenta regularidades en los casos de Xtravaganza y AndyCrack (ver tabla 17). Además, tomando como base dicha organización del enunciado el observador valora y establece juicios que se textualizan los comentarios de los retratos. Los cuales, en su mayoría solo rescatan el componente estético y no a los elementos técnicos y compositivos del retrato. Tómese como ejemplo los comentarios del retrato (ver figura 9) de Cailleach-Ice.

**Figura 18.** *Comentarios de Instagram*

Publicación 1 de junio de 2023



*Nota:* Datos extraídos el 15 de marzo de 2025 del perfil [https://www.instagram.com/cailleach\\_ice/](https://www.instagram.com/cailleach_ice/)

En la figura 18 fueron eliminados los elementos que permiten develar la identidad de los comentaristas del retrato de la *drag queen*

En los sucesivo se muestra algunos aspectos habituales en los perfiles de Instagram que los intérpretes administran, lo cual confirma que los actores en la escena práctica de divulgación toman como pauta la creación de una marca o etiqueta de su hacer escénico. En la tabla 17 se aprecia que Cailleach-Ice ubica su perfil geográficamente al escribir el nombre de la ciudad Bucaramanga, y posteriormente el del personaje, que es distinto al usuario de la red social de internet. Esto se debe a las regulaciones que la misma demanda. Los logros o alcances de su actividad se corresponden

con lo anterior, así como los enlaces para el contacto y otras plataformas como YouTube. Estos criterios concuerdan con lo visualizado en los perfiles de Xtravaganza y AndyCrack, sin embargo, se añaden aspectos como el saber-hacer. En el caso de Xtravaganza, el actor desempeña su función como Dj *Circuit-tribal* y AndyCrack como activista diversa desde el ámbito político bumangués. También, estos actores forman parte del colectivo *drag queen* de Bucaramanga fundado en 2022. El número de contacto y sus redes sociales son fundamentales para los asuntos de contratación, por lo tanto, estos datos son infaltables en la escena práctica de creación del perfil en donde reposan los retratos.

**Tabla 16.** *Organización del perfil*



Cailleach-Ice	Elemento de identificación del perfil
	Nombre del personaje y casa.
	Vi-reina Drag Star 2023-2024 Theatron Bogotá, Drag It Up 2020.
	Enlaces a otras redes de contacto.
	Trayectoria y presentación es a modo de historias destacadas.

*Nota:* Datos extraídos 28 de abril de 2025 del perfil [https://www.instagram.com/cailleach\\_ice/](https://www.instagram.com/cailleach_ice/)

El estudio de la *drag queen* comprendió la tensión entre un tipo de feminidad que se muestra como prolija, barroca y glamourosa. Esto se aprecia, de igual manera, en la organización de su red social, que incluye el nombre del personaje, la trayectoria en la *drag queen*, datos de contacto y enlaces para acceder a más información sobre su saber-hacer en otros campos interpretativos. Inmediatamente después de las historias destacadas se encuentran fotografías que pueden clasificarse en su mayoría como retratos. En el caso de Cailleach-Ice, la escena práctica de publicación toma de la red social la interfaz en tríada para postearlos a modo de tríptico. Este recurso es recurrente en otros perfiles, pero en este caso, dicha esquematización nunca se rompe. Las fotografías se

postean en fechas distintas, con posiciones diversas, acercamientos y alejamientos de la cámara variados. Esto con el propósito de mostrar al personaje desde múltiples perspectivas y que sea aceptable para el mirante.

**Tabla 17.** Organización del perfil

Xtravaganza y AndyCrack	Elemento de identificación del perfil
	<p data-bbox="1089 787 1393 892">Nombre del personaje y casa</p> <p data-bbox="1089 934 1393 1039">Grupos o activismo en otros campos.</p> <p data-bbox="1089 1081 1393 1123">Saber hacer-desempeño</p> <p data-bbox="1089 1155 1393 1197">Número de contacto</p>
	<p data-bbox="1089 1230 1425 1335">Enlace a otras redes sociales</p> <p data-bbox="1089 1428 1425 1606">Trayectoria y presentación es a modo de historias destacadas</p>

*Nota:* Datos extraídos 28 de abril de 2025 el perfil [https://www.instagram.com/cailleach\\_ice/](https://www.instagram.com/cailleach_ice/)

La escena de publicación se ajusta a los requerimientos de Instagram, es decir, el actor puede seleccionar de acuerdo con su criterio qué retratos publica, pero debe ajustarlo a las políticas de la red social de internet, ya que las acciones punitivas pueden derivar en la eliminación del contenido, la desactivación del perfil, entre otras restricciones. En consecuencia, las siguientes condiciones de uso que se fundamentan en las normas comunitarias de Instagram, las condiciones de la plataforma de Meta, las políticas para los desarrolladores, y las regulaciones para la divulgación de la música. Se detallan las principales condiciones que atañen a la publicación de material fotográfico. Las regulaciones comunitarias establecen la posibilidad de compartir solo imágenes y videos de la propiedad intelectual, además de permitir la publicación de material que resulte apropiado para un público heterogéneo (no se permiten los desnudos). Esta restricción aplica para fotos, videos y determinado contenido digital que muestre genitales al descubierto. En cuanto a esto, no queda claro el caso de las imágenes que muestran el busto femenino, ya que, en la página web de servicio y ayuda, se indica que se aceptan fotografías con pezones femeninos en situaciones de lactancia, parto, posparto en situaciones relacionadas con la salud como posmastectomía, o acto de protesta. Asimismo, se acepta la difusión de desnudos en fotografías de cuadros y esculturas de obras de arte. Adicionalmente, no pueden ir acompañadas de mensajes que inciten al odio, la violencia, prácticas sádicas o que fomenten cualquier tipo de discriminación.

En las configuraciones se aprecian las siguientes condiciones de la plataforma Meta, incluyendo la auditoría externa a lo largo del año. De esta manera, si el usuario viola algunas de las limitaciones anteriores, con el propósito de asegurar el tratamiento de Datos de la plataforma, se suspenderá o se aplicará una multa. El actor deberá ajustar sus fotografías a las normas de la red social, en este caso, se establece el recorte de la imagen de los laterales, incorporando efectos o filtros, música, texto y ubicación. Asimismo, al subirla a la red, la fotografía cambia su resolución o número de

píxeles, debido a que debe ajustarse a la capacidad de memoria de la plataforma. Los formatos de archivo admitidos son jpg, png y heic/heiF. También, al compartir cualquier contenido en Instagram, este es susceptible a ser comentado y criticado. Con el fin de prevenir esta situación, la red en Configuración Avanzada habilita la eliminación de los comentarios en la publicación. La siguiente tabla toma el caso de Cailleach-Ice para ejemplificar las acciones que debe ejecutar el actor para la escena práctica de publicación y que la fotografía cumpla con los parámetros numéricos anteriormente explicados.

**Tabla 18.** *Acciones que permiten al usuario la divulgación del retrato*

#### Acciones para publicación

- 
- Acceso y conexión a internet.
  - Acceso al perfil creado previamente en la red social.
  - Tener acceso al material y los derechos de autor
  - Dirigirse a la pestaña de *Crear* para subir el material fotográfico.

Previamente es requisito para el potencial usuario de la red de internet. Una vez cumplidas estas acciones, el sujeto empírico debe adaptar el material que desee postear, para lo cual debe efectuar cambios sustanciales que solo él conoce y que son dados por la escena práctica de publicación. En primer lugar, tomando como mejor ejemplar el caso de Cailleach-Ice, el actor tuvo que i) seccionar y aplicar recortes a los laterales del autorretrato para que se ajustara a las medidas demandadas para publicar una fotografía vertical. Tres opciones de disposición: cuadrado, vertical y apaisado. Además, la opción de recorte es regida por la ley de tercios para ubicar y centrar la fotografía, ii)

aplicar de manera opcional filtros de luz y saturación. Dicha opción es dada como una mejora para la resolución a nivel de píxeles de la fotografía y iii) la incorporación de metadatos e información del producto visual, lo cual permite establecer una localización geográfica, una pista musical y unas etiquetas (ver tabla 20).

El nivel de la práctica de captura y publicación es importante para comprender la constitución del fenómeno semiótico como objeto de intercambio en dos escenas que definen su accesibilidad. Se distinguen seis tipos de experiencia. La *figuratividad* para los signos, la *coherencia* y *cohesión* interpretativa para los textos enunciados, que en este caso son los elementos constitutivos del retrato ya autorretrato. La *corporeidad* del objeto que es la naturaleza digital. La práctica o escena *práctica* desde donde se constituye y divulga. La *coyuntura* para la estrategia y el *ethos* para las formas de vida (Dondero, 2015). Dentro de estos seis tipos de experiencia que están asociados a seis instancias formales, la práctica es el plano de inmanencia que permite el acceso al retrato de la *drag queen*. El perfil de Instagram brinda este acceso, dado que sin su presencia solo sería accesible si el actor lo facilitara personalmente.

De este modo, la práctica exigió estudiar la organización del sistema y la manera en que las diferencias o regularidades emergen de las formas. En consecuencia, en lo anterior se identificaron dos esquemas derivados de la observación del fenómeno en la red social y las entrevistas realizadas al actor. Las acciones que se llevan a cabo (dominio de la praxis enunciativa) inician con la escena de producción y la finaliza con la modificación del objeto semiótico siguiendo las prescripciones de la red social, la cual tiene unos enfoques muy específicos para la difusión de cualquier contenido en línea (Dondero, 2015). En cuanto a los retratos que presentan o tratan de mostrar el pecho masculino, los actores publican imágenes que cumplan con las normas establecidas por la comunidad de Instagram con el fin de evitar la censura. Esto es relevante, ya que las fotografías en las

que el personaje oculta partes socialmente estigmatizadas, también, se debe a las necesidades de la red social de internet y el contenido que se encuentra disponible. Esto está relacionado con el carácter abierto del perfil de los actores, dado que no se dispone de ningún tipo de prescripción al momento de acceder al material. Se llevó a cabo la esquematización de la práctica como una enunciación que se sometió a un dispositivo de control, orientación y gestión de las actividades de asimilación, rechazo, innovación, transformación de lo nuevo y lo extraño en las prácticas sociales cotidianas.

**Tabla 19.** *Cambios efectuados al retrato de la drag queen para la escena práctica*

<p>Recortes</p>	
<p>Aplicación de filtros</p>	
<p>Metadatos y configuración. Lugar, colaboradores (fotógrafos), accesibilidad y configuraciones avanzadas</p>	 <div data-bbox="1073 1224 1414 1325" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>Límite de descripción no mayor a 2200 caracteres</p> </div> <div data-bbox="1073 1362 1414 1499" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>Opción de accesibilidad diseñado para el mirante con discapacidad especial</p> </div> <div data-bbox="1073 1537 1414 1673" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>Control de interacción con el mirante que valora y comenta la publicación</p> </div>

El retrato es el cuerpo material que está destinado a prácticas y usos de estas prácticas. Desde esta perspectiva de los modos de existencia de Fontanille, el objeto tendría marcas o cambios que requieren la escena práctica de divulgación. En función de los modos de existencia, las enunciaciones-usos manifestadas en la práctica son observables en acto, realizadas frente y durante las prácticas cotidianas (Dondero, 2015). La siguiente tabla se fundamenta en la propuesta de Fontanille en relación con diversas declinaciones de la enunciación.

**Tabla 20.** *Declinaciones de la enunciación*

Niveles según los modos de existencia en la enunciación		El caso del retrato de la <i>drag queen</i> en las escenas prácticas
La enunciación enunciada →	Simulacros de subjetividad enunciativa. Enunciación virtualizada y marcas en el enunciado	La captura del objeto semiótico en una escena práctica controlada por el actor y fotógrafo
La enunciación presupuesta por el texto enunciado. <i>Encarnada</i> por el objeto soporte →	Tipo de interacción enunciativa pertinente y posible durante las prácticas futuras (virtuales) de uso. Posibles actualizados por el objeto soporte	En objeto semiótico encarnado en una imagen numérica que será socializada, criticada, aceptada o comentada por el mirante
Las improntas enunciativas (enunciación, uso y presupuesto) →	Huellas depositadas que podrán actualizarse en la práctica	En la escena práctica de divulgación la red modifica al objeto semiótico; el actor puede suprimir o a agregar elementos que acompañen el retrato, según lo demande la red.

Las enunciaciones- usos manifestadas en la práctica →	Observables en acto, realizadas frente al mirante. Prácticas cotidia- nas.	La desaparición del retrato, comenta- rios y modificaciones de la composi- ción del objeto.
---	--	---

---

*Nota:* Categorías tomadas de Fontanille (2016).

### III.3. Las estrategias del intercambio fotografías de las *drag queens* bumanguesas

Este apartado corresponde al ámbito de la puesta en circulación de las fotografías en la red social de Instagram. Por lo tanto, se consideran la corporeidad digital de los retratos y autorretratos y los condicionamientos prácticos que el actor ejecuta para la divulgación del resultado en internet. Al respecto, se ahonda en las estrategias derivadas, las cuales fueron esquematizadas y enmarcadas dentro de una forma de vida relacionada con las dinámicas del mundo neoliberal contemporáneo y se toma como ejemplar el caso de la *drag queen* Cailleach-Ice, quien se caracteriza por agenciar de manera múltiple la labor de edición y divulgación del resultado fotográfico.

El actor productor de la imagen desempeña al personaje representado, realiza el proceso posterior de edición digital de la captura y publica la fotografía en Instagram, como sucede en los otros casos que se presentan en este trabajo. Rubén reitera que no hay una organización específica, ya que los posts en trípticos responden a un gusto estético; al respecto, asevera: “soy muy visual y me gusta mantener un orden. Se puede manejar de a una sola foto”. Sin embargo, el productor en ocasiones no es metacognitivo ante lo que afirma, ya que en realidad existe una organización pre-determinada en el modo de exhibir los autorretratos, dado que se evidencia una esquematización de la publicación en secuencias de tres, en las que queda claro una flexibilidad entre las aproximaciones y distanciamientos de la cámara al sujeto retratado. Rubén crea una figura-cuerpo con un

mensaje que se puede definir como denotado, según Barthes (1970), pero en la fotografía se aprecia un procedimiento de producción e intervención sobre el objeto semiótico a través de herramientas digitales que Barthes (1970) define como trucaje. Rubén, a pesar de su afirmación en la entrevista de no expresar un mensaje, otorga a la fotografía un sentido que se configura tanto en el proceso de edición, en el cual se produce un tratamiento tecnológico de la imagen fotográfica, como al publicar sus fotografías con descripciones que sugieren una lectura en clave connotativa.

Para ejemplificar lo anterior, se toma el caso de la secuencia de autorretratos publicados por el actor entre 2020 y 2021 (ver figuras 10 y 16). Estos ya fueron abordados como textos enunciados que escenifican al personaje de la viuda y al ser mitológico que emerge del agua. Estos trípticos, como estrategia organizativa, se basa en postear las imágenes y dotarlas de una descripción (que en ocasiones se limita al icono) para conseguir una lógica narrativa y temática. Para ratificar este hallazgo, la figura 19 muestra dicha organización que consiste en la implementación de tres encuadres distintos. Las imágenes visuales resultantes son elaboraciones que, por la naturaleza de las redes sociales mediadas por internet, son efímeras, pues responden a la prisa y la aceleración rítmica impuesta por el consumo y la búsqueda de una supervivencia basada en la valoración rápida de los otros, los mirantes, cuya respuesta inmediata es el “me gusta” y cuyos comentarios podrían ser más significativos cuando no revisten críticas apresuradas y violentas o elogios contruidos por el impulso emocional inmediato (porque se debe pasar la página o ir a otra cosa qué consumir).

**Figura 19.** Organización de la primera serie fotográfica para la escena de intercambio**Tres imágenes usuales en cada secuencia**

23 de febrero 2020



Descripción: “(...)”

5 de enero de 2020

Descripción: “Solo muere lo  
que se olvida”

18 de diciembre de 2019

Descripción: “Ya no vives en  
mí”

En la entrevista realizada al intérprete de Cailleach, Rubén, este afirma que hace la publicación de los autorretratos en una secuencia de tres fotografías, sin la intención de construir una narración secuencial, pero por experiencia sabe que los observadores se detienen en la primera de las tres fotografías e ignoran las otras, en una actividad que, en términos de Joan Carles Mèlich, es habitar aceleradamente el mundo, en donde la prisa se ha convertido en un modo de ser ya que la velocidad impide la experiencia del mundo “Lo que produce son vivencias que se suceden unas tras otras, sin tregua, sin reposo (...) habitar el mundo es ser capaz de encontrar su ritmo (...) y la prisa es precisamente la negación del tiempo” (Mèlich, 2021, p. 12). Rubén aduce que normalmente la serie de tres autorretratos no es tan recomendable porque las interacciones de cada imagen se disminuyen, “la gente ya ha visto lo mismo tres veces”, lo cual responde a una sociedad en donde la inmediatez rige el ritmo del comportamiento del mirante de las redes sociales de internet y

constituye una respuesta a una gramática de la tecnología en donde prima el *like*. Según en el sistema tecnológico se encuentra una “nueva religión” en la que el goce ocupa un lugar fundamental de su credo. El *like*, el me gusta, es un confesionario” (Mèlich 2021, p. 113). Por lo tanto, se establece una dominación, control y vigilancia. El autor señala que esto sitúa un empobrecimiento del mundo ya que el *like* se convierte o impone como caridad o una radical afirmación.

**Figura 20.** Organización de la segunda serie fotográfica para la escena de intercambio

### Tres imágenes usuales en cada secuencia

5 de abril de 2021



Descripción: “Cuando te seques, inundaré tu dolor”  
(original en inglés)

7 de abril de 2021



Descripción: “A cada gota de alegría le acompaña otra de tristeza”

8 de abril de 2021



Descripción: “En cada gota de agua hay una historia de vida”

Según Han (2021), el smartphone domina y normaliza la dominación al hacerla habitual e innata. Se ha establecido como un devocionario y como aparato de sumisión. El *like* es ese amén digital ya que el “me gusta” es el aparato de dominación “no nos impone el silencio. Más bien nos

incita y anima continuamente a comunicar nuestras opiniones, preferencias, necesidades y deseos el capitalismo consumado del "me gusta" (Han, 2021, p. 41). Al respecto, Mèlich (2021) aduce como faz a la imagen que aparece en redes sociales, ya que no solamente elimina el rostro del actor, sino que también lo niega. El intérprete crea una faz en función del personaje Cailleach-Ice, de la personalidad de este y los roles que dicho personaje puede asumir. Dicha faz es el resultado de lo que Mèlich denomina como "rituales de exposición" en donde el sujeto expone lo que quiere que sea visto por el espectador.

A diferencia de la cara, la faz elide la categoría social, la información relativa al lugar de origen, nacimiento, edad, profesión, estado civil, etc. Por lo tanto, Cailleach-ice oculta al actor, pero devela y realiza una sobreexposición del personaje teatral en diversas facetas: la faz que es generada y figurada en Instagram. Por lo tanto, se constituye en las imágenes en redes sociales de internet, pero paradójicamente esta faz, para otros, es algo que se olvida después del "me gusta", es un elemento de referencia en la construcción de la identidad del intérprete abierto a la posibilidad de reconstruir la identidad personal a partir de la experiencia de la feminidad que queda registrada.

**Figura 21.** *Organización estratégica de la publicación para el intercambio en internet*

---

**Publicación con encuadres regulares**

---

Plano medio o corto



Primerísimo plano



---

Primer plano

Otra estrategia reconocible en estas prácticas de visualización y consumo gráfico es la implementación de diferentes tipos de tomas, las cuales se entienden como estructura de acción de la publicación (ver figura 21) y que propone tres planos regulares que inician con a) el plano medio corto donde la toma se hace desde la altura del busto hasta la parte superior de la cabeza, b) el

primerísimo primer plano que abarca el rostro de lleno (sin tener en cuenta la parte ocultada) del personaje y c) el primer plano donde se centra totalmente la toma en el rostro y su expresión facial.

**Figura 22.** *Organización de la publicación como estrategia de intercambio*

---

**Publicación con encuadres regulares**

---



Plano medio corto



Plano americano



### Plano entero

---

La secuencia que corresponde al personaje se estructura a partir de a) un plano medio corto que captura la parte alta del busto hasta la cabeza, b) el plano americano que abarca desde la altura de las rodillas hasta el rostro, posibilitando una visión más amplia al mirante sobre el escenario usado para la toma y c) el plano entero captura parte de las piernas y la totalidad del rostro. La centralidad se destaca por situarse en los cuadrantes del centro de la composición y esto da protagonismo a la pose del personaje fotografiado que se sostiene de la lápida. Existe una coherencia temática de las fotografías ya que se presenta el mismo personaje en la secuencia y no hay cambios ni de vestuario ni escenario. Esto complementado con mostrar y focalizar aspectos del cuerpo de la *drag queen*, por ejemplo, el cuerpo completo o el rostro.

La principal razón de que la secuencia sea estructurada de dicha manera se debe principalmente a la interfaz de Instagram que dispone de tres casillas horizontales, en contraposición a la verticalidad de las fotografías que se pueden postear. Además, la estructuración en trípticos también se debe a la dinamización de la publicación para que el mirante denote variedad de poses que la *drag queen* y que demuestra su saber hacer respecto al posicionamiento del cuerpo con poses semejantes a las modelos de las revistas de moda. El siguiente esquema sintetiza las anteriores estrategias de publicación para el caso de los retratos y autorretratos de la *drag queen*.

**Figura 23.** *Acciones sometidas a las valoraciones del mirante de Instagram*

Número de fotografías	Encuadres regulares	Coherencia temática
Tres autorretratos que se publican de manera cronológica.	Por lo general se repiten los encuadres.	No se evidencia cambio de vestuario, joyería, zapatería y peinado.
↕	↕	↕
La ventana de tiempo de publicación entre cada uno es breve.	Tómese el caso anterior donde el plano medio corto es implementado para dos secuencias	Se mantiene el mismo personaje y el espacio solo posee leves variaciones de la cámara.
Sometido a los valores; lo <i>efímero</i> : la <i>inmediatez</i> del mirante de Instagram		

La disposición como retrato obliga al mirante o lector a asumir una determinada mirada frente al rostro enunciado y que usualmente le mira desafiante (lo que es un elemento crucial del proceso de enunciación fotográfica y del contenido de cada imagen visual con el rostro o cuerpo de Cailleach-Ice). En el esquema del retrato se “hace presente la presencia” (Dondero, 2020, p. 67, original en francés) existe un énfasis en el rostro del retratado. Esta parte del cuerpo es marcada “por las experiencias vividas y que condensa una historia de vida para mostrarla delante de otros” (*ibid.*, p. 69, original en francés). La acentuación que se otorga al rostro de la *drag queen* es un aspecto crucial, dado que tanto la simulación de la viuda, la sirena y la guerrera poseen un maquillaje y construcción de un rostro que se relaciona con la *drag queen* que la interpreta y se ajusta al personaje interpretado por la misma. Por lo tanto, para este tipo de imágenes la frontalidad es fundamental, ya que genera un impacto, es decir, “la focalización de un tema” (*ibid.*, p. 69, original en francés).

Como objeto semiótico con interés estético, estos retratos y autorretratos son objetos significantes que producen extrañamiento y orientan la lectura de un ser que no pertenece a la cotidianidad y adquiere cierto carácter sacro. El redescubrimiento que produce en el mirante (observador) se relaciona con el procedimiento que un objeto toma un fenómeno del mundo externo y adquiere un carácter diferente de lo habitual (Dorfles, 1984).

La capacidad de la *ostranenie* de devolver la intensidad, la originalidad, la posibilidad de transmitir información, a un elemento que de otro modo quedaría automatizado, desprovisto de interés mediante la utilización de un artificio que lo extraña de su habitual contexto. (Dorfles, 1984, p. 106)

Una característica adicional del extrañamiento que causa un objeto es la violación de un orden o estética establecido, el cual puede ser de carácter distinto (lingüístico, sintáctico, estético, etc.) que el intérprete obtiene de manera inevitable, ya sea consciente o inconsciente. Cailleach-Ice expresa en la entrevista, tomando el caso de su vestuario de diosa grecolatina (ver figura 8), que una de las cosas más fascinantes del proceso de aparecer en público como *drag queen* es la sorpresa de los observadores y cómo estos le abren camino para que ella pase, pese a que quien encarna a la reina padece las mismas emociones e inseguridades de un artista antes de entrar a escena. En este caso, la fotografía de la *drag queen* se puede describir como el hacer de un mismo sujeto que toma decisiones de producción de un objeto signifiante que finalmente se divulga públicamente para mostrar a la mirada de la alteridad el resultado de una metamorfosis que resulta de un sincretismo actancial, dado que varios actores diferenciados, con roles específicos, convergen en un solo actante con diferentes funciones desplegadas a lo largo del proceso que da como resultado cada autorretrato.

En la actualidad, Rubén ve en Cailleach-Ice un simulacro de lo que podría llegar a ser en un futuro como mujer transexual. En consecuencia, este deber hacer es movilizado por su objetivo de

transitar de hombre a mujer, mientras cumple consigo mismo con una labor en que está el modo de hacerse presente ante los demás y la creencia de una eficacia de hacerse identitariamente en el ámbito social, lo que es posible cognitivamente en las condiciones de las sociedades contemporáneas. De esta forma, la escena práctica está estratégicamente regida por varios intereses, entre ellos el de la construcción identitaria del sujeto real o actor social y la búsqueda de la familiarización y aceptación por el entorno sociocultural en una forma de vida conflictiva ante el cambio de patrones sexuales y de género.

En este dinamismo habitado por la paranoia del “me gusta”, los actores que se autorretratan como *drag queen* alternan fotografía fija y video o se trasladan definitivamente al audiovisual de breve duración para obtener seguidores y réditos económicos basados en la publicidad y los efectos de los influenciadores. El hacedor del proceso transformador desaparece tras la máscara del personaje. El anonimato de Rubén tras la *drag queen* se emparenta con la manera en que el enmascarado de las fiestas populares busca escabullirse del ámbito de la organización oficial del mundo para ofrecer otras visiones de este, o para desfogar energías que se gestan en las relaciones sociales. La máscara, por ejemplo, puede expresar la alegría de una especie de reencarnación en un ser deseado al tiempo que se niega la identidad como sentido único (Bajtín, 1999). Al asumir un personaje de escena, la identidad se somete a “una fuga, un remedio, una persecución, un secreto, una historia silenciosa que se disuelve en un gesto y luego va, para regresar, disipada e inestable, esquiva, o al menos reticente” (Ceriani, 2013, 2). La metamorfosis de este de velar al yo de la realidad social para construir a otro, teatralizado, tendría algunas intenciones de reivindicación sociocultural, que el mismo informante niega (Rubén/Cailleach-Ice). En cualquier caso, el personaje y las fotografías se movilizan en un universo sociolectal donde la *drag queen* y la diversidad sexual, en términos generales, se han asumido y más bien, en este entorno, resulta extraño un señalamiento

discriminador o inflexible para aceptar el juego escénico que se da en las mediaciones comunicativas de la sociedad de la información.

El intérprete que emplea el saber hacer y ser del diseñador, fotógrafo y editor para crear estratégicamente al personaje *drag queen* tiene causas económicas, pues “si no sabes maquillar, peinar pelucas, entaconarte solo y editar, dependerías de mucha gente y no ahorrarías dinero” (R. Cediél, comunicación personal, 11 de junio de 2023). La labor puede ir en detrimento de la economía del actor, porque la paga recibida por cada espectáculo en que participa no equivale ni cercanamente a la inversión de recursos, tiempo y trabajo. Más detalladamente, se trata de un proceso en que cuentan la experiencia de vida o la decisión motivada del agente de transformarse en *drag queen* (diferenciado del travesti, transexual, por ejemplo); esta práctica escénica otorga una cierta legitimidad social para explorar los recodos de la construcción de la identidad de género, pero también la creatividad en las relaciones interpersonales, no exentas de sanciones basadas en valores y morales del entorno sociocultural. La planificación trata del proyecto, las circunstancias y los recursos para la transformación, sea para la presencia ante el público o para el registro fotográfico; la apropiación de la máscara del personaje por el agente es la inmersión en un simulacro del mundo<sup>61</sup> construido con la transformación de él mismo; la metamorfosis del hombre al carácter femenino requiere de un saber hacer para elaborar el artificio (con fase preparatoria, de ejecución progresiva y resultado). La imagen puede ser vista con una intencionalidad discursiva propia, como un autorretrato en que convergen reglas del juego escénico. El mirado y los espectadores saben que se encuentran en un territorio diferente al de la cotidianidad, casi ritual, de ocio o diversión, con aspectos esenciales de la construcción de la escena teatral, como la representación (donde hay

---

<sup>61</sup> Universo de ficción o sociolectal que pone en suspenso la vida cotidiana y donde el personaje transforma la lectura del mundo con la propia presencia y acción escénicas; en la fotografía, se trata de ese mundo real o de ficción narrado en la imagen fotográfica con elementos figurados en el registro visual.

reglas de verosimilitud), con intrincados recursos técnicos y un cuerpo de actor entrenado dispuesto para mostrar una identidad diferente a la del intérprete.

Respecto a la materialidad del objeto semiótico, la imagen numérica se distingue por su soporte formal del código informático, en contraste con un segundo soporte formal que sería la organización esquemática de la misma página o red que la contiene (Dondero, 2020). En este caso, se trataría de fotos virtuales. Así, la imagen numérica se fundamenta en soportes que se superponen, por ejemplo, en a) la fotografía, b) la impresión en un soporte de papel (un modo de existencia de la realización), y c) la actualización que se proyecta en una computadora. Por la mediación del soporte formal " podemos afirmar que el soporte formal está dotado de sus propias propiedades topológicas en el plano de la expresión y de propiedades praxiológicas en el plano del contenido" (Dondero, 2020, 191, original en francés). En consecuencia, el campo de soporte implica un ámbito en la conformación de la imagen, dado que el código informático posibilita la manipulación y descomposición de la imagen, en contraste con material impreso, que por sus características físicas no es factible la acomodación y ampliación de los píxeles. El agente que publica las fotos de Cailleach-Ice se limita a publicarlas en línea y a la intervención mediante herramientas de edición, entre otras cosas, para realzar, colores, tonos y saturación de los autorretratos. Con el propósito de asegurar su existencia en la red social de internet, en el siguiente apartado se aborda la forma en que el retrato es un producto visual de consumo a partir de la escena práctica de publicación que inicia con la creación del perfil del personaje de la *drag queen* en manos del actor. Dicho sujeto empírico se encarga de administrarla y actualizar su contenido constantemente.

Como cierre a este capítulo se aborda el *camp* como estrategia estética adoptada por el hacedor de la *drag queen*. La estética se comprende como el estudio de los estímulos sensoriales percibidos por el mundo que circunda al sujeto. Es una reflexión que se hace sobre objetos del mundo y que

producen juicios a partir de la percepción sensorial que pueden variar significativamente a lo largo del tiempo y entre culturas. Este tipo de conocimiento sensible se manifiesta con la mediación del cuerpo vivo y su capacidad perceptiva. Las fotografías de las *drag queens* presentan ciertos atributos como el color, la pose, la vestimenta, entre otros elementos figurativos, que se caracterizan como *camp* y que forman parte de una elaboración del *glamur* fotográfico. El estilo se originó en el siglo XVII en el que se intentaba establecer y construir una relación diferente con la naturaleza. Por ejemplo, los paisajes artificiales, las ruinas antiguas o la misma construcción de Versalles en la Francia monárquica (Sontag, 1984). En este caso, se pretendía un dominio completo de la naturaleza y la adopción de formas que aparentemente se mostraban como naturales (jardines, fuentes, bosques artificiales, etc.).

Este es el punto de partida del estilo *camp*, ya que en la época existía una fijación por el artificio, la superficie, la simetría, lo pintoresco y lo emocionante. Asimismo, tuvo una gran acogida en las iglesias de estilo Rococó, y durante los siglos XVIII y XIX, abarcó el estilo decorativo y emergió con mayor intensidad en la arquitectura del art. Nouveau, las artes visuales y decorativas (Sontag, 1984). La sensibilidad *camp* se puede describir como la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo (el estado simbólico del objeto), y la conversión de esta en artificio. La imitación humana de plumas de aves, las piedras preciosas convertidas en vidrio, joyas falsas y coronas creadas a partir de materia como el plástico. Esto es evidente en los vestuarios e indumentarias que por lo regular portan las *drag queens*, en donde hay un calco de objetos suntuosos para resaltar una estética glamurosa y sofisticada.

La traducción inglesa *to camp* hace referencia al empleo de amaneramientos extravagantes y formas kinésicas femeninas/masculinas que pueden ser susceptibles de una doble interpretación. Por ejemplo, usar gestos con un significado risible para el conocedor y otro más impersonal para

los extraños. Se relaciona con las formas andróginas de la *drag queen* y el empleo de un vocablo jocoso en sus presentaciones. Como propuesta estética pretende estar desprovisto de toda seriedad o pretensión intelectual, su estilo es una oposición a las obras, que buscan una solemnidad e intelectualismo en el arte. Lo *camp*<sup>62</sup> propone una visión cómica del mundo, pero no en términos de polémica o filiación ideológica “resulta embarazoso mostrarse solemne y erudito a la hora de tratar sobre lo camp” (Sontag, 1984, p. 353).

Este estilo está desprovisto de toda actividad política, ya que no hay un compromiso ideológico o social declarado. Por otra parte, existe la fijación por lo decorativo, las texturas, la superficie sensual y el estilo a expensas del contenido. Muchos de estos rasgos son compatibles con las propuestas fotográficas de las *drag queens* bumanguesas, puesto que es evidente un interés por resaltar atributos femeninos, como senos desmedidos, caderas anchas y un rostro maquillado de manera excesiva con la intencionalidad de generar un impacto en el mirante. La propuesta *camp* también se alinea y relaciona con el *glamur* fotográfico en donde existe una fijación en mejorar y poner primer plano el atractivo del sujeto (en diferentes poses y planos), este caso, del personaje interpretado. La elegancia, el encanto, la seducción y la teatralidad hacen que este estilo sea compatible con la estética *drag queen* debido a que en las fotografías se muestra la elaboración de una feminidad hiperbólica y erotizada en medio de un fondo artificial que se usa como escenario para la escenificación. Para el *camp* hay un triunfo por el estilo epiceno, es decir, por la convertibilidad de hombre/mujer, persona/cosa, lo que se interpreta como un rasgo característico en la puesta en escena de la *drag queen*. Esto se constata en las diferentes temáticas que el mismo personaje asume en la sesión fotográfica. Se trata entonces de una máscara asumida por la *drag queen* que hace las veces de viuda, hechicera, guerrera o ninfa. Lo anterior, se sintetiza como una estética que busca

---

<sup>62</sup> Para Sontag (1984) lo *camp* es el dandismo (como sustituto del aristócrata) moderno de la época de la cultura en masas. Su estilo no hace distinciones entre el objeto único y el objeto de reproducción masiva.

a) el artificio b) parecer o asemejarse a objetos lujosos c) la exageración d) la ambigüedad del sexo y c) la sensibilidad estética que se contrapone al arte *pop* que es más “chato y seco en términos artísticos” (*ibid.*, p. 350)

**Tabla 21.** Evidencias de los rasgos distintivos del glamur y el camp

Características generales del <i>camp</i> y el <i>glamur</i> fotográfico		
Seres andróginos	Excesivo uso decorativo e imitación, por ejemplo, de materiales preciosos	Escenario artificial como ilusión referencial
<b>AndyCrack</b>	<b>Xtravaganza</b>	<b>Cailleach-Ice</b>
retrato capturado en 2022 (ver figura 11) por la marca In.Trashy, con coordenadas sexuales ambiguas (el pecho no tiene una elaboración característica de las mamas femeninas).	retrato capturado en 2020 (ver figura 17) por estudiantes de periodismo de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. El personaje ostenta joyería falsa (anillos, gargantillas, aretes, uñas plateadas y piedras de vidrio insertadas en el vestido).	autorretrato capturado en 2020 (ver figura 9) por Rubén Cediel. Escenario transformado digitalmente para recrear una sirena/medusa en un lugar onírico.

Esta exposición de la estética *camp* demuestra que se trata de una estrategia de configuración enunciativa en la imagen fotográfica de la *drag queen*. Pero allí existe una estrecha relación con la categoría *kitsch*, frecuentemente reconocible en los estilos y modos de hacer de las *drag queens*.

La propuesta *kitsch* se basa en la trivialidad, la banalidad en el mensaje, la desmesura artificiosa en el empleo de los materiales que pretenden ser auténticos, originales, etc. El “objeto kitsch como las formas generosas y expansivas y los objetos connotan esplendor, riqueza, abundancia, exceso de color, exotismo y sofisticación” (Cuvardic, 2022, p. 47). En la contemporaneidad, este modo de obrar, que coincide incluso con estilos de vida, es típica en la cultura en masas, en donde el disfrute estético va dirigido a un mirante o público particular, que no evalúa y no se detiene en aspectos técnicos. El culto a la personalidad y la promoción estética es también un referente en la *drag queen* y que se relaciona con los valores estéticos del *camp*, por ejemplo, la extravagancia, la parodia y la exhibición del mundo como teatro resuena como características preponderantes. Esto, es demostrado al configurar al personaje hiperbólico, barroco y paródico de una feminidad teatralizada para puesta en escena, además “para su portador, la máscara social se convierte en el Ser. Cuando lo *camp* designa ciertas prácticas humanas, queda en evidencia en esta táctica el carácter performativo del género” (*ibid.*, p. 56).

Este capítulo de la monografía demuestra la flexibilidad, la adaptabilidad y la planificación de la puesta en circulación del objeto semiótico de interés estético. Tomando como referente el caso de la *drag queen* Cailleach-Ice y al actor que la representa, se logró esquematizar las regularidades, no declaradas por el actor, del modo de presentación de los productos visuales en Instagram. De manera que, a modo de parangón, la organización del perfil de internet de las tres *drag queens* coinciden en la necesidad de presentar un producto atractivo para el mirante, ya que siguen una organización de portafolio de servicios donde se exponen sus datos personales, número de contacto, enlaces a otras redes de búsqueda e historias destacadas de la trayectoria en el ámbito bu-mangués. Además, elementos estéticos como el *camp*, la máscara, el ocio ritual y la imagen numérica median la escena práctica de organización y presentación del personaje. Esto teniendo en

cuenta las condiciones y restricciones de Instagram ya que como se constató, aspectos como la regulación de la desnudez, el número de caracteres para la descripción, los pixeles aceptados y la descripción del lugar y etiquetas son constituyentes de la red que el intérprete apropia y sorteas de manera estratégica. Se consideró la escena práctica de divulgación de las fotografías, las estrategias y la forma de vida que condiciona estos usos tipo *storytelling* (de consumo) más que narrativas propiamente artísticas (lo que pone en jaque la categoría de artísticidad de los objetos fotográficos a pesar de parámetros estético-culturales en ámbitos de la cultura *drag queen*, del espectáculo y del consumo de masas).

**CONCLUSIONES**

*... mi pequeña exploración es esa zona completa del ser que siempre ha sido reservada por los artistas como algo inutilizable –como algo que, por definición, es incompatible con el arte.*

Samuel Beckett

*Las lágrimas del mundo son constantes. Por cada persona que empieza a llorar en otro lugar, otra deja de llorar. Lo mismo ocurre con la risa. No hablemos mal, pues, de nuestra generación; no es más infeliz que sus predecesoras.*

Samuel Beckett. *Esperando a Godot*

*El aire está lleno de nuestros llantos. Pero la costumbre es un gran amortiguador.*

Samuel Beckett. *Esperando a Godot*

La forma de vida, como un sustrato de diversos valores socioculturales en coherencia o en conflicto, representada, contenida o expresada en las fotografías implicó el estudio del cuerpo de la *drag queen* escenificado en el retrato, la identidad del personaje configurado por el sujeto de la transformación y que es objeto de este hacer de metamorfosis. Estas acciones de orden

sociocultural acontecen en el marco de referencia de un universo neoliberal en el que las personas, para persistir, sobrevivir, deben tener una presencia destacada entre la gente. Para esto, se producen imágenes de sí mismo para la autopromoción, la autoproclamación, asumiendo diversas máscaras de felicidad o de patetismo ante los sufrimientos que se publicitan, incluso de personajes con que se manifiestan las facetas de un yo en permanente construcción identitaria. El resultado son los textos enunciados que, como productos significantes, son eficaces y efímeros en un tiempo acelerado de consumo de bienes, impulsado por emociones, atractivas seducciones y que satisface con sorpresas que estimulan la necesidad de más urgencia de ser sorprendido. Tal como sucede con los asiduos a las redes sociales mediadas por internet, muchos productos visuales de la cultura neoliberal, incluidas o no las reivindicaciones sociales, parecen un juego del deseo de más consumo y de la promesa de dar más de los creadores de las representaciones visuales, sean auténticas o simulaciones de cualquier naturaleza.

Esto se relaciona con lo efímero y la autopromoción, tipo *storytelling*, pero sin narrativa de referencia a la profundidad del acervo cultural y el discurso, por esta condición, se convierte también en un asunto más correlativo a intereses de supervivencia comercial, de imagen superficial y de moda, que a una narración sociocultural realmente transformadora. En las fotografías la disposición del cuerpo y su exposición posterior en las redes equivale a una ostentación de una mercancía “en el que el otro se da y al mismo tiempo se oculta” (...). El ‘semblante’ se contrapone diametralmente a la cara (...), que se expone como mercancía con una desnudez pornográfica y se entrega a una visibilidad y un consumo total” (Han, 2012, p. 3). Por crudo que parezca este complejo fenómeno, para la semiótica es parte de las estrategias de supervivencia en formas de vida contradictorias; se trata de un modo de mantenerse con vida y de enunciar, por cualquier forma, de cualquier modo, un elemento transversal a todas las apariencias y que corresponde a las auténticas

necesidades afectivas, sociales y cognitivas de seres humanos vivos que dicen, permanentemente, **ahí, aquí vive alguien.**

Esto corresponde con la exposición que se hace de la *drag queen* como producto, de modo que se podría desdibujar, para los acelerados lectores de las imágenes (retratos y autorretratos), que la sociedad del rendimiento se encuentra sometida al verbo modal poder en tensión permanente con las disciplinas impuestas y autoimpuestas, que inhiben la autonomía de las personas, con las prohibiciones y la fuerza del deber, y que los sujetos retratados, en medio de las imposiciones de los parámetros culturales, buscan estar conjuntos con una dosis de poder para manifestarse, para expresarse, para existir, así sea con recursos que coincidan con algunos estereotipos consolidados en el entorno sociocultural. Para el actor de la *drag queen*, las modalizaciones entre el deber y el poder son habituales en la elaboración fotográfica, escenificación y divulgación. Como sujeto de rendimiento, el actor es constantemente modalizado para ser el realizador de todas las acciones “es un empresario para sí mismo, es libre de cualquier otro poder que le otorgue, (...), no es verdaderamente libre, pues se explota a sí mismo “uno es actor y víctima a la vez” (Han, 2012, p. 16). Hace parte de un sistema neoliberal que pretende que el sujeto sea administrador de su libertad “la coacción engendrada por uno mismo se presenta como libertad, de modo que no es reconocida como tal. El tú puedes incluso ejerce más coacción que el tú debes” (Han, 2021, p. 7). El régimen neoliberal parte del deber/poder y logran coaccionar el actuar con una aparente libertad.

El cuerpo en la sociedad de hoy es un producto al que se le imprime valor, lo cual lo configura como materia de cuidado y comercio. Está mediado y sometido a la sociedad del consumo que lo cosifica a lo económico, “como principio de integración (psicológica) dirigida del individuo y como estrategia (política) de control social” (Baudrillard, 2006 p. 166). En este sentido, la fotografía *drag queen* exhibe un cuerpo mediante estrategias de *marketing* para garantizar la

supervivencia en un mundo competitivo y hostil. Para lograr un mayor impacto y atención de las grandes empresas, los actores han optado por configurarse como un objeto atractivo. Lo dicho queda confirmado al entrevistar a los informantes de la investigación, ya que para ellos Instagram es su portafolio de servicios. Mostrar ese poder-hacer, posibilita su supervivencia como *drag queens* bumanguesas, puesto que su trabajo es poco o nada rentable si no se promociona. Muchos intérpretes de estas feminidades exuberantes deben trabajar en otros oficios y mostrarse, como personajes que están por encima de los padecimientos, mediante sus propuestas fotográficas, en redes de internet. La identidad que se expone es una ostentación de la competencia mediante un estilo *camp* de barroquismo de cierta feminidad contemporánea.

El personaje nace por una necesidad del actor por expresar sus gustos estéticos, escénicos e identitarios, lo cual se relaciona con las motivaciones y aprendizajes del procedimiento de transformación. Entre otros trasuntos, el entorno conservador santandereano que circunda a los actores (en donde la masculinidad depende de roles de género tradicionales) fue un factor para transformarse en la mujer hiperbólica. En palabras de Carlos (quien interpreta a AndyCrack), “A mí me tocó salirme de mi casa. Era un ambiente violento, mi madre era alcohólica y mi padre machista. (...) a uno como *drag queen* le toca salir dos veces del closet. Una vez como *gay* y otra como *drag queen*” (Comunicación personal, 24 de noviembre de 2023). Por otro lado, el elemento onomástico es significativo, ya que define su estilo *drag queen*, las temáticas que representa y su personalidad interpretativa. La construcción identitaria surge a partir de unos colores específicos, el modo de vestir, las presentaciones que pueden ser fonomímicas con toques cómicos, eróticos, entre otros. Estos elementos ayudan a caracterizarse dentro de la red social de internet y en el espectro de la *drag queen* bumanguesa.

La identidad del personaje no debe ser algo estable y deber estar ligada al procesamiento de un pasado para así evitar la efimeridad en la escena. En las sociedades posmodernas, al no haber un asidero como, por ejemplo, la religión, el sujeto debe emprender de manera individual una búsqueda identitaria (Berger y Luckman, 1997). Los autores definen esto como un solipsismo precario de las sociedades posmodernas en contraposición al colectivismo dogmático o fundamentalismo. Los sujetos desean mostrarse como actores competentes, es decir, como operadores actanciales que tienen la posibilidad de desempeñarse idóneamente en las prácticas de producción de significado, sentido y en las fijaciones textuales a las que dichas prácticas dan lugar. Los individuos deciden crear casas *drag queens* y organizarse como grupo para hallar en la práctica fotográfica y la puesta escénica un asidero identitario para su desarrollo. En este sentido, no hay una identidad en el vacío, ya que siempre se encuentra en relación con la otredad. Así, se configura como un sistema semiótico de sentido, mediante la capacidad del lenguaje de organizar y definir al sujeto. Por ejemplo, al indagar sobre el elemento nominalizante, la identidad del personaje depende de cómo “la bauticemos, porque si tú no conoces y no sabes explicar el nombre de tu *drag* es como si no te conocieras”.

Esa construcción identitaria, que es un posible desarrollo de las investigaciones sucesivas a esta, no se edifica de la nada, ya que siempre hay un referente artístico, pues, como aduce Cailleach-Ice, “a mí me inspiran las divas de los 80 y 90 como Madona y Whitney Houston. También, cantantes como Selena es [sic] un referente muy fuerte para mí” (comunicación personal 24 de noviembre de 2023). La constitución identitaria se vale de elementos históricos, geográficos, biológicos, reproductivos, fantasías personales y aparatos de poder del sujeto (Castells, 2003). Se puede sintetizar en dos formas de construcción, es decir, en a) la identidad de resistencia, que es evocada por aquellos actores que se encuentran en posiciones marginales y estigmatizadas y cuyo desarrollo

identitario significa una contra respuesta a ese contexto hostil y en b) la identidad-proyecto, como una proyección de los actores sociales basada en los materiales culturales disponibles y que buscan una nueva identidad que redefina su posición en la sociedad para transformar toda su estructura social (Berger y Luckman, 1997; Geertz, 1973). Tres informantes de la investigación coincidían que su círculo social aceptaba más su hacer que su orientación homosexual y esta condición frente a la intimidad sería un despliegue de las investigaciones semióticas sobre la narración de la identidad que estarían motivadas por esta pesquisa de la que aquí se da cuenta. AndyCrack señala que “mi mamá no me aceptó a la primera como *gay* y fue demasiado duro para ella, hoy en día me ayuda a coser mis diseños y me respeta” (Comunicación personal, 24 de noviembre 2023). Afirma “en mi pueblito sufrí mucha discriminación por mi identidad sexual, pero al presentarme como Cailleach-Ice, en diciembre de 2019, la gente comenzó a respetarme y a insistir en que regresara y me presentara más seguido” (Comunicación personal, 1 de junio de 2023).

A partir de la reflexión sobre la forma de vida correlativa al hacer fotográfico del actor de la *drag queen*, el desarrollo de esta monografía consistió en un ejercicio analítico en torno al problema del enunciado visual (retrato y autorretrato) como un objeto condensador de una compleja práctica semiótica que manifiesta una forma de vivir y persistir frente a las dinámicas del aceleramiento del mundo posmoderno. En un primer momento, el trabajo presentado consistió en una minería sobre un hacer que tiene cimientos teatrales y es central en la constitución identitaria del actor/personaje. La pesquisa de los textos que abordaban la problemática transformativa del cuerpo vivo en un personaje escénico y aceptable arrojó como resultado estudios que solo consideraban la puesta teatral y descuidaban el componente fotográfico, fenómeno que, por lo demás, no ha sido abordado en Bucaramanga a partir de la semiótica de la imagen visual. Como preámbulo al problema de este proyecto, se indagó acerca del carácter nominalizador de la *drag queen*/travesti, el

componente identitario, sexual y de género, siendo este trasunto esencial y que se justificó desde diversos postulados teóricos y en las entrevistas realizadas a los actores. De manera que en el trabajo se sostiene que el asunto de designar al personaje con uno u otro concepto tiene justificación en los conflictos internos entre las comunidades de trabajadoras sexuales y los intérpretes de la *drag queen*. Dicha postura se debe también a la moda social que escala al ámbito de la vanidad y de otros dispositivos pasionales que podrán ser investigados con mayor profundidad y amplitud, sobre todo por los efectos en las relaciones de manipulación y empatía en las interacciones intersubjetivas. De esto se deriva la definición de identidad como construcción de un enunciado fotográfico que toma la imagen del transformador y transformado para constituir un objeto aceptable para la comunidad de las *drag queens* y el mirante de las redes sociales de internet.

Por otro lado, la constitución del objeto acarrió la adopción de la teoría fundamentada y el estudio de caso, lo cual derivó en la selección de los informantes de la investigación y por ende del material fotográfico disponible en la web. En el caso de la fotografía, al no tratarse de texto verbal, sino de una narración construida a partir de elementos cromáticos y plásticos, entre otros, fue esencia el apoyo en la plataforma *CorelPaintShop Pro* para la categorización y reconocimiento de los fundamentos composiciones las fotografías. Del mismo modo, el texto convoca elementos simbólicos, como, por ejemplo, los atuendos elaborados con cierto barroquismo y sinuosidad del género del *glamur* fotográfico. Se estableció que la red social de Instagram era la más pertinente debido a la alta divulgación y alcance en la actualidad. Dicha plataforma sirve para los actores a modo de portafolio de trabajo, puesto que se configura como la carta de servicio y demostración del saber hacer del actor. El archivo final fue sometido a una selección rigurosa que se basó en aspectos de ejecución técnica y tecnológica, acceso a los metadatos de producción, propuesta

fotográfica con mayores visualizaciones en la red social de internet y el componente narrativo presente en la enunciación fotográfica.

La semiótica de las prácticas y la cultura fue el constructo teórico y metodológico que orientó la perspectiva analítica para el abordaje del objeto semiótico; por lo tanto, este trabajo se dividió en tres secciones, a saber, la producción, el texto-enunciado y la divulgación estratégica desde donde se inscribe una forma de vida. En el capítulo uno de esta monografía, se logró la caracterización y la esquematización de la práctica de captura. Las entrevistas a los sujetos empíricos fueron clave para la caracterización de los fotógrafos y la planificación que adoptó cada actor. Este primer nivel de análisis también se encargó de establecer a Cailleach-Ice como mejor ejemplar de la *drag queen* debido a que el intérprete cumple la función de operador y fotógrafo de su propio personaje y posee habilidades notables en el campo de la fotografía y la edición digital. En esta parte también se realizaron las primeras esquematizaciones que dieron como resultado el hallazgo de la conversión del sujeto de la vida cotidiana en el personaje escénico, de manera que lo visible en la planificación se constituye como una escena de montaje que articula diversos procedimientos y que se ha estabilizado bajo la denominación de imagen (Allaltuni, 2022). Seguidamente, lo que corresponde al resultado, la fotografía fue estudiada a partir de los constructos teóricos de la semiótica de la imagen. Esto dio como resultado una serie de características de discretización de cada uno de los elementos que hacen parte del retrato y autorretrato de la *drag queen*. El nivel figurativo, narrativo y axiológico fue el recorrido ejecutado; sin embargo, al tratarse de tres informantes y para evitar hacer inusitadamente extensa esta monografía, Cailleach-Ice sirvió como mejor ejemplar para la consolidación de los esquemas analíticos. Como implicación analítica se categorizaron los objetos como retratos y autorretratos, lo cual llevó a establecer coincidencias y disparidades entre cada producción, principalmente cuando el actor es el mismo fotógrafo. Esto fue revelado

gracias a las entrevistas realizadas y la información acerca de sus intereses personales por la fotografía y la puesta en circulación de determinados productos visuales.

Estas producciones se insertan a una escena práctica de divulgación a partir de unas estrategias particulares y que responden, principalmente, a la supervivencia, la legitimización y el reconocimiento público por parte del mirante y otras *drag queen* bumanguesas. Las estrategias organizan el enunciado y lo adaptan estéticamente a las exigencias de una red social de internet que es gratuita, pero que impone ciertos parámetros. Los niveles que hacen parte del recorrido analítico de la forma de la expresión decantan en valores que hacen sentido en las dinámicas contemporáneas mediadas por la supervivencia, la moda y el culto al *yo* a través de la aceptación social. Las prácticas semióticas, en este sentido, son comprendidas como cursos de acción y los objetos semióticos, al circular en el ciberespacio, se interrelacionan con el mundo de las experiencias en el que existen acondicionamientos y adaptaciones para negociar dificultades y azares que les ayuden a existir, persistir y sobrevivir, como lo hace cualquier elemento cultural (Fontanille, 2016).

La semiótica, como ciencia del sentido y la significación, sigue siendo vigente y pertinente en el campo de las ciencias sociales y humanas. Esto se demuestra en esta monografía, cuya premisa fue la comprensión de una práctica en el seno de la cultura bumanguesa. Esta indagación es una posibilidad para comprender la necesidad y el impacto del retrato y autorretrato gestado y administrado por los actores de la *drag queen*. Estos sujetos no se limitan a la escenificación en vivo, ya que su interés por la fotografía decanta en procesos esquemáticos que no son reconocidos por los actores, pero que, como se evidenció en este informe, responden a las exigencias del mundo contemporáneo de consumo. En la actualidad, estos textos gozan de factura de calidad fotográfica, ya que el actor, entre otras cosas, busca una retribución aparentemente desinteresada y alineada

con un modelo neoliberal de consumo y por lo tanto invierte tiempo y dinero para producir un retrato aceptable para el mirante y su estética *drag queen*.

Los objetos en circulación (Sonesson, 2011), son proclives a ser comentados, criticados o aceptados, de manera que el encuentro entre la imagen y su receptor solo puede ocurrir en lugares (en este caso virtuales) y tiempos determinados (Sonesson, 2011, p. 5). El objeto participa en una acción en curso, donde circula, impacta y se integra a la praxis cultural. Este nivel de la práctica corresponde a los lugares, dentro del esquema semiótico, donde el objeto significativo entra en contacto con el mirante de los retratos. Lo dicho, en el marco de las estrategias que los intérpretes adoptan para participar en los escenarios, remite a valores y al *ethos* cultural (Núñez y Rosales, 2022). Esto tiene relación estrecha con los procesos de preservación de la cultura en el mundo capitalista y neoliberal, lo cual implica inversiones de tiempo, recursos financieros, desarrollos tecnológicos; por eso, el convertirse (o para ser deseado o amado en determinadas condiciones del querer y del deber ser, como el aspirar a ser reconocido como *drag queen*) tiene sentido en la sociedad occidental de lo efímero y del consumo, como una manera de estar presente en la cultura y en los medios, pero también produce sentido si se trata de obtener retribuciones como fama, dinero y poder para sobrevivir en las leyes de las vanidades. Además, implica una disposición del actor al cambio y la criticidad, ya que lo que está en evaluación es su calidad fotográfica y su imagen como bien intercambiable. Todo permanece, como las contradicciones y la naturaleza humana, pero todo cambia al menos en apariencia mediante una puesta en escena que realiza una sección en el tiempo y queda en manos del actor/intérprete. Para obtener dicha retribución, aparentemente desinteresada, el actor, invierte dinero en confeccionar un buen traje, contratar a un fotógrafo de su grupo social y acudir al auxilio de su casa *drag queen*. Por otra parte, al tratarse de una red de internet en constante actualización y cambios en las normas de publicación, la ventana

de tiempo fue esencial para establecer el límite y alcance de la pesquisa. Quedan varias opciones y vertientes para ampliar lo presentado. Algunos proyectos de continuación de esta investigación involucran el análisis de la *drag queen* desde otras semióticas, así como el mecanismo enunciativo de las fotografías en otras redes sociales. La implicación que tiene el internet en la divulgación de la fotografía y cómo estas modifican e imponen ciertas reglas no declaradas en las producciones visuales. De igual manera, explorar lo que respecta a los retratos privilegiados, los admirados, los comentarios de los mirantes, la presencia mediática, la institucional y la política social derivada de esta praxis.

Los resultados del estudio semiótico de los autorretratos enriquecen el campo de la comprensión del selfi que en la actualidad prolifera en las redes sociales de internet como un modo de mostrar al sujeto, entre otros aspectos, desde un poder-hacer. Dentro de ámbito del retrato, el selfi es considerado como un subgénero del autorretrato (Beyaert-Geslin, 2017), un producto de la tecnología que ofrece exponer el yo colectivamente lo que lo hace propenso a la judicación del mirante y del realizador de la captura. El selfi está sometido a procesos similares cuando reconstruyen la presencia del estigmatizado, el censor, el negado o del cuerpo fluctuando entre una identidad impuesta y una identidad auténtica (Rosales y Núñez, 2022). Por otra parte, los resultados en el campo del retrato ofrecen una propuesta metódica de cómo abordar el objeto semiótico desde su complejidad y que no se restringe meramente al estudio del texto enunciado. Lo que hace visible las relaciones entre los objetos significantes con el modo en que tienen vitalidad y sentido en situaciones sociales de producción e intercambio, donde las formas y el medio de divulgación juegan un papel crucial.

Igualmente, el rastreo histórico, social y literario puede ser visto como un punto de inicio para entender la consistencia identitaria de personajes que, debido a transformaciones históricas,

actualmente emerge en circunstancias vulnerables y violentas en Colombia. La investigación aporta una aproximación a un modelo científico del sentido que podría lograr una comprensión de cómo los sujetos masculinos construyen un modo de feminización de los cuerpos a partir de la hiperbolización que permite la práctica de la *drag queen*. En esta línea, se puede pensar la idea de cómo, a través de la semiótica, se pueden llevar a cabo investigaciones que comprendan cómo los actores, mediante la enunciación de la imagen están construyendo, reafirmando, cuestionando y proponiendo identidades enmarcadas en la cultura contemporánea mediada por la imagen como constructo de sentido.

Este estudio es una propuesta que abre nuevas perspectivas en el ámbito de la semiótica contemporánea, especialmente en lo que respecta a los estudios visuales relacionados con la enunciación de la identidad que se configura a partir del cuerpo humano. Este no se limita a únicas modalidades de expresión, sino que se apoya en la teatralidad, la ficción y en los medios que hoy en día hacen que los márgenes corporales sean más ambiguos y difusos y, sobre todo, en los regímenes de enunciación, como la ostensión y la instauración del sentido. Mediante la implementación de la inteligencia artificial o IA, se podría contemplar el estudio de cuerpos cibernéticos, entre otros, que ampliarían el ámbito de acción de la semiótica y, en particular, de la gestación del significado en prácticas culturales. Así, los espacios virtuales que se caracterizan por lo efímero en el curso de la acción están construyendo un ser humano cibernético que mediante imágenes mediáticas construyen su relación con el mundo. Nuevas formas corporales han emergido de la publicidad, la tecnología, las artes plásticas y visuales, y la literatura. Estudios de esta cualidad, desde la semiótica, posibilitarían interpretar otras formas de semiosis y comunicación, puesto que se trata de otras maneras de interpretar la cultura y de plantear interrogantes como los impulsos simbólicos,

pasionales y emocionales que subyacen al esfuerzo de los sujetos por transformar el cuerpo propio y el de la otredad (Finol, 2021).

Queda por ahondar algunas reflexiones sobre las formas en que los rostros comunican y constituyen un archivo sobre cómo funcionan los procesos de creación de significación facial. Una veta de estudio implica la representación visual analógica, del mundo real y digital de las redes de internet. Autores como Ray Birdwhistell (1970) ha desarrollado un inventario de elementos faciales de expresión con un sistema de notación acompañante, pero en la semiótica actual, entre los correlatos de la exposición del yo en redes sociales de internet, están trabajos importantes como los de Massimo Leone y Bruno Surace y lo que se ha denominado el rostro del futuro. En esta veta de trabajos, es posible componer un inventario de los elementos básicos morfosignicos del rostro de la *drag queen*, los cuales comunican de manera extensa e intensamente a partir de la combinación de signos como la vestimenta, el color (elemento cromático), la gestualidad, los ojos (con lentes que modifican el color natural del actor), entre otros, que acompañan al personaje. Será necesario tener en cuenta esos elementos y sus modalizaciones para tratar de comprender no solo las semiosis que gracias a ellos ocurren, sino también las encarnaciones sociales y culturales, históricas y artísticas que en ellos y gracias a ellos se expresan (Finol, 2021). La pesquisa también propone pensar la relevancia de hablar, del discurso verbal, incluso humorístico, de las *drag queens* en escena, lo que se relacionaría con los estudios de género y sexualidad desde la semiótica, para tratar las interacciones arriesgadas entre yo, la otredad, con la mediación inevitable de las corporalidades con libertades y restricciones expresivas.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- "OPERA PROIBITA" Obras de: Georg Friedrich Haendel, Alessandro Scarlatti y Antonio Caldara. Cecilia Bartoli, mezzo soprano. Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Dir: Marc Minkowski. (<https://www.latrobe.edu.au/news/articles/2023/opinion/the-history-of-the-word-queer>) La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2015). à la ressemblance. *Protée* 32(2), 75-83.
- Aburrow, Y. (18 de mayo de 2020). Teatro y ritual. Recuperado del sitio web RADIESTESIA PARA LA VIDA. <https://dowsingfordivinity.com/2020/05/18/theatre-and-ritual/#:~:text=Theatre%20and%20ritual%20are,and%20transformatio-nal%2C%20but%20there>
- Acalá, C. (29 de septiembre 2022). Los castrati: los niños que fueron mutilados para que conservaran sus voces agudas. *El DEBATE*: [https://www.eldebate.com/historia/20220929/castrati-ninos-fueron-mutilados-conservaran-voces-agudas\\_62621.html](https://www.eldebate.com/historia/20220929/castrati-ninos-fueron-mutilados-conservaran-voces-agudas_62621.html)
- Alarcón, D. (2022). Crítica filosófica de la Ley trans. *El Catoblepas*, 201, 1.
- Alarcón, D. (2023). Natalidad y aborto desde la oposición base y superestructura. *El Catoblepas*, 202, 3.
- Alcaldía de Bucaramanga. (2022). ¡Población LGBTIQ+! Agéndense para ‘Diversidad al Barrio’. [Extraído el 26 de febrero 2025] <https://www.bucaramanga.gov.co/noticias/poblacion-lgbtqi-agendense-para-diversidad-al-barrio/>.
- Allaltuni, Z. (2022). El retrato fotográfico entre escenas. Apariciones en la configuración político-performativa de escenificaciones latinoamericanas contemporáneas. Publicado en Revista: *ASRI-Arte y Sociedad*, N. 21, pp. 102-115.

- Anderson, *et al.* (2024). El comportamiento sexual entre personas del mismo sexo entre los mamíferos es ampliamente observado, pero rara vez se informa: Evidencia de una encuesta de expertos en línea. *PLoS Uno*. 20 de junio de 2024; 19(6): E0304885. DOI: 10.1371/journal.pone.0304885. PMID: 38900815; PMCID: PMC11189198.
- AndyCrack. (2022). No pidas rosas, si no te gustan las espinas [fotografía]. [https://www.instagram.com/p/C5Yh-r1gMYz/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C5Yh-r1gMYz/?img_index=1).
- AndyCrack. (2023). Hot. [fotografía]. [https://www.instagram.com/p/C38yByZPDxp/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/C38yByZPDxp/?img_index=2).
- Arts Council England. (s.f). Óperas que sacudieron a la sociedad. Ópera Nacional Inglesa, Coliseo de Londres, St Martin's Lane, Londres WC2N 4ES. <https://www.eno.org/discover-opera/operas-that-shook-society/>.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bárcena, F. (1997). *El oficio de la ciudadanía. Introducción a la educación política*, Paidós, Barcelona.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1964). *Retórica de la imagen*. *Communications*, 4, 40-51.
- Barthes, R. (1970). El mensaje fotográfico. *La semiología. Tiempos contemporáneos*. *Comunicaciones*.
- Barthes, R. (1978) *Sistema de la moda*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. *Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida*. Nota sobre fotografía. Paidós.

- Basso Fossali, P. et Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Université de Li-moges. <https://doi.org/10.25965/ebooks.233>.
- Baudrillard, J. (2000). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad del consumo*. Barcelona, Seix Barral.
- Bawagan, J. (02 de mayo de 2019). Científicos exploran la evolución de la homosexualidad animal. En la revista IMPERIAL: <https://www.imperial.ac.uk/news/190987/scientists-explore-evolution-animal-homosexuality>
- BBC News Mundo (20 de septiembre 2019). "*Blackface*" de Trudeau: por qué se considera racista pintarse la cara de negro (y en qué lugares de América Latina se hace)<https://www.bbc.com/mundo/noticias-49767129>
- BBC. Mundo (28 de septiembre de 2017). *5 curiosidades sobre el origen del icónico conejito que tiene como logo la revista Playboy*, fundada por el fallecido Hugh Hefner. Publicado en la página oficial de la BBC en español: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41418645>
- Benavides, J. (2021). Sistematización del proceso de producción fotográfica para la artista drag Lesley Wolf en la edición de creatividad de la revista Vogue Latinoamérica: una mirada desde la dignificación del arte drag. [Tesis de grado, Universidad Católica de Manizales de Colombia]. <https://repositorio.ucm.edu.co/handle/10839/3449>.
- Benedetti, M. R. (2005). *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond
- Berg, Matthew, (2020). "Manuel Puig y los espacios queer : Una tercera lectura de la realidad" Tesis, Disertaciones y Proyectos Culminadores.
- Berger, P & Luckman, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*, Barcelona, Paidós
- Beyaert-Geslin, A. (2002). Une sémiotique du portrait. *Tangence*, (69), 85–101.

- Beyaert-Geslin, A. (2003). L'esthétique du pixel. L'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda. *Communication et langages*, (138), 23-37.
- Beyaert-Geslin, A. (2004). Crénelage, capiton et métadiscours. Où l'image numérique résiste
- Beyaert-Geslin, A. (2008). La photo de presse: temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse). *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28(1-2), 209–231.  
<https://doi.org/10.7202/044597ar>
- Beyaert-Geslin, A. (2013). « Quand le candidat devient président. Arguments pour une sémiotique de l'énonciation visuelle », *Revue française des sciences de l'information et de la communication n° 3 La vie des signes au sein de la communication : vers une sémiotique communicationnelle*, < <http://rfsic.revues.org/>>
- Beyaert-Geslin, A. (2017). « L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait », ouvrage collectif *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (MG Dondero, A. Moutat et A. Beyaert-Geslin dirs.) pp.101-110.
- Beyaert-Geslin, A. (2017). L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait. En M. G. Dondero, A. Moutat et A. Beyaert-Geslin (Dirs.). *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, (pp.101-110). Lambert-Lucas
- Beyaert-Geslin, A. (2017). *Sémiotique du portrait. De dibutade au selfie*. De Boeck Supérieur s.a.
- Beyaert-Geslin, A. (2023). De la imagen como enunciado a la imagen como escritura: el material turn en semiótica visual. Traducido por César González Ochoa. *Tóp. Sem* [online]. 2023, n.50, pp.93-112.
- Beyaert-Geslin, A. (2025). “De animales y plantas: otro régimen de enunciación”, *Tópicos del seminario*, núm. 53, pp. 47-65, p. 51.

- Birdwhistle, R. (1970). *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. Harrisburg: University of Pennsylvania press.
- Brázhnikova, V. (2011). La influencia de ichikawa en'nosuke iii en la evolución de los recursos escenográficos del teatro kabuki y su relación con la puesta en escena del teatro contemporáneo español. [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Cacioppo, *et al.* (2015). Las bases neuronales comunes entre el deseo sexual y el amor: un análisis de fMRI de densidad de núcleo multinivel. *The Journal of Sexual Medicine* , volumen 9, número 4, abril de 2012, páginas 1048-1054, <https://doi.org/10.1111/j.1743-6109.2012.02651.x>
- Cailleach-Ice. (2020). Solo muere lo que se olvida. [fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B69jwoMIAPN/>
- Cailleach-Ice. (2020b). Estoy en llamas. LOOK DE CORONACIÓN. Me siento hermosa, me siento radiante, positiva y sobre todo con mucha vibra, en otras palabras, me siento DIVINA. [fotografía]. <https://www.instagram.com/p/CFdNyMViG2X/>.[https://www.instagram.com/p/CFXeFJjFQkp/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CFXeFJjFQkp/?img_index=1).
- Cailleach-Ice. (2020c). She is a súper Queen. [fotografía]. [https://www.instagram.com/p/CFD1mznlpwh/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CFD1mznlpwh/?img_index=1).
- Cailleach-Ice. (2021). En cada gota de agua hay una historia de vida. [fotografía]. Instagram, [https://www.instagram.com/p/CNTTo-TInl3QG/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CNTTo-TInl3QG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

- Caldas, N. (2019). Género, sexualidad y performance en la construcción *drag queen* de la ficción audiovisual: la retórica ambivalente de la serie animada brasilera “super drags”. Máster en Género y Comunicación Universidad Autónoma de Barcelona.
- Camargo, C. (s.f). Xtravaganza. Instagram. <https://www.instagram.com/xtravaganza.dragstar/>
- Camps, V. (2007). Educar para la ciudadanía, Sevilla: Fundación ECOEM
- Cánepa, Gisela. (2006). "Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público". En Caribe Informativo. (19 de enero de 2025). 2025 arrancó con un alto índice de violencia contra las personas LGBTIQ+. <https://caribeafirmativo.lgbt/2025-arranco-con-un-alto-indice-de-violencia-contra-las-personas-lgbtqi/>
- Caro, F.C. (2020). Las primeras conmemoraciones de los disturbios de Stonewall en Colombia, 1978-1982. Artículo Universidad de los Andes Bogotá, Colombia.
- Castells, M. (2003). *La era de la información, Vol. II: el poder de la identidad*. alianza editorial.
- Cediel, R. (s.f). @cailleach-ice. Instagram. [https://www.instagram.com/cailleach\\_ice/](https://www.instagram.com/cailleach_ice/)
- Ceriani, Giulia. (2013). Compte rendu : Patrizia Magli, Pitturare il volto. Marsilio Ed., Venezia, 2013, Actes Sémiotiques, (116).Chevallier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Cifuentes, A. (2018). Fotografía actual. Expansiones, asincronías, y promiscuidades. METAL N.º 4, e002. ISSN 2451-6643. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/>
- Cirlot, J. (1992) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- Contreras, M. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*. N° 12: 13-29

- Córdoba García, David (2003). «Identidad sexual y performatividad». *Athenea Digital*, núm. 4: 87-96 (otoño 2003). Consultado el 2018.
- Córnao, O. (2009) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *Alma Mater*, n° 158. Recuperado el 8 de agosto de 2019 de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/download/.../1788>
- Del Pino, A. (2019). *QUEER/CUIR-CRIP*. UNLPam. Universidad Nacional de La Pampa. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2331>
- Díaz Cruz, R. (2006). La huella del cuerpo. *Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado*. *Tópicos del Seminario*, núm. 16, julio-diciembre, pp. 145-170. <https://www.re-dalyc.org/pdf/594/59401606.pdf>
- Díaz Ruiz, F. (2010). La identidad gay de una drag queen globalizada en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute. *Estudios de Literatura Colombiana*, (26), 95-108.
- Dondero, M. (2011). *Énonciation visuelle et négation en image: des arts aux sciences*. *Actes sémiotiques*, (114).
- Dondero, M. (2015). *Semiótica de la acción: textualización y notación. La inmanencia en cuestión III*.
- Dondero, M. (2016). *L'énonciation énoncée dans l'image*. En M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (Dir.) *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage* (pp. 241-258). Lambert-Lucas.
- Dondero, M. (2019) *De l'énonciation et du métavisuel dans le cadre des Big Data*. En V. Estay Stange, P. Hachette y R. Horrein (eds.). *Sens à l'horizon ! Hommage à Denis Bertrand* (pp. 285-298). Limoges. Lambert Lucas.
- Dondero, M. (2020). *Les langages de l'image. De la peinture au Big Visual Data*. Hermann. France.

- Doom CD, Poortinga J, Verschoor AM. Cross-gender identity in transvestites and male transsexuals. *Arch Sex Behav.* 1994 Apr;23(2):185-201. doi: 10.1007/BF01542098. PMID: 8018022.
- Dorfles, G. (1984). *El concepto de Ostranenie como fenómeno interválico*. El intervalo perdido. España: Lumen, 1984, pp. 97-122.
- Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de Educación y pensamiento*. Colegio Hispanoamericano.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Escalonilla, R. (2000). Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica - Núm. 9*
- Falconí, Diego. (2014). Queer/Cuir/Cuy(r) En América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 10, 95-113.
- Fausto Sterling, A. (2000). The five sexes, revisited. *The Sciences*, 19-23.
- Finol, J. (2015). Semiótica del Color: Blanco y Negro vs. Color en la Estructura Fotográfica. *Revista Atajo*, pp.1-5. [https://issuu.com/joseenriquefinol/docs/semi\\_tica\\_del\\_color\\_\\_blanco\\_y\\_negr](https://issuu.com/joseenriquefinol/docs/semi_tica_del_color__blanco_y_negr)
- Finol, J. (2021). El rostro en el horizonte digital latinoamericano. *DeSignis*. Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: [www.designisfels.net](http://www.designisfels.net)
- Finol, J. y Djukich, D. (2012). Fotografía e identidad social: Retrato, foto carnet y tarjeta de visita. Vol. 9 pp. 30-52. Universidad de Zulia.
- Floch, J-M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Fontanille, et Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*, Lieja, Mardaga.
- Fontanille, J y Couegnas, N. (2018). *Terres de sens*. Limoges: Pulim.

- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima, Perú.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.
- Fontanille, J. (2005a). *Passion amoureuse*. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2005b). *Peur*. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2005c). *Pouvoir*. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2007). “Sémiotique et éthique. Actes Sémiotiques, N° 110, 2007,
- Fontanille, J. (2011). *Cuerpo y sentido*. Colección Biblioteca U. de Lima
- Fontanille, J. (2014). « Immanence et créativité. Du Cours de Saussure au Dictionnaire de Greimas »». *Revue de l'Association canadienne de Sémiotique*, vol. 34, 2014
- Fontanille, J. (2015). *Formas de vida*. Fondo Editorial. Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Saxo Perú, versión e-book. [De la edición francesa: PUF, 2008]
- Fontanille, J. (2018). *Cuerpo y sentido*. Universidad de Lima
- Fontanille, J. (2020). “Les types thématiques des schèmes de la pratique et la topologie anthropo-sémiotique”, *Actes Sémiotiques* 123.
- Fontanille, J. (2021). *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*. Liège : Presses Universitaires de Liège.
- Fontanille, J. (2023). *Esquisse d'une sémiotique du changement. Aspects sémiotiques du changement*. *Acta Semiotica*, III(6), 43-66. DOI : 10.23925/2763-700X.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, FCE.

- Gajardo, M., et al. (2020). IDENTIDAD DEL DRAG SANTIAGUINO: ELEMENTOS ESENCIALES Y AUTOPERCEPCIONES. *Revista del Laboratorio de Etnografía Nativo Digital*. Vol.3, Núm.3, 2020-2021
- García, David y García, Javier. (2021). La Lingüística Cuir en diálogo con los Estudios Críticos de Discapacidad en Latinoamérica. Un estudio de caso de la prensa colombiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 7, e560. doi: <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v7i1.560>
- García-Leiva, P. (2005). Identidad de género. Modelos explicativos. *Escritos de psicología* pp.71-81
- Garzón, V. (2020). Aspectos comunicativos e identitarios en las prácticas de la cultura drag queen en el grupo Delindas de Santiago de Cali durante el periodo 2020-2. Tesis publicada por: Fundación Universitaria Católica Lumen.
- Geertz, C. (2003). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En: *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.
- Gobierno de México. (7, mayo de 2016)) ¿Qué es la identidad de género? Secretaría de Gobierno. <https://www.gob.mx/segob/articulos/que-es-la-identidad-de-genero>
- Greimas, A.J. (1997). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtés (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París : Hachette
- Groupe  $\mu$  (2015). *Principia Semiotica. Aux sources du sens*. IMPRESSIONS NOU.
- Groupe  $\mu$ . (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Günay, V. (2004). “La dimension passionnelle du discours”. *Huitième Congrès de L’Association Internationale de Sémiotique à Lyon*, pp-87-12.

- Han, Byung-Chul. (2012). *La agonía del Eros*. MSB Matthes & Seitz Verlag, Berlín.
- Han, Byung-Chul. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Colombia: Peguin Random House Grupo editorial.
- Hernández Gutiérrez, D. (2017). La fantasía de la diva travesti en *Al diablo la maldita primavera y Locas de felicidad*. *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 111-126. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a07
- Herrera, C. S. (2021). La creatividad performativa. *Revista KEPES*. págs. 111-146. Colombia.
- Herrera, C. S. (2021). La creatividad performativa. *Revista KEPES*. págs. 111-146. Colombia.
- Hilas, S y Moretti, I. (2023). Queer/cuir. Apuntes para una crítica del reconocimiento liberal. *REVISTA DE ESTUDIOS DE GÉNERO, LA VENTANA*, NÚM. 58 , PP. 10-48.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Editorial Gredos.
- Horta, *et al.*, (2019). *Sociosemiótica y cultura Principios de semiótica y modelos de análisis*.
- Jacques Fontanille et Claude Zilberberg (1998). *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Jiménez, A. L. (2014). Simulacros identitarios en revistas de glamour. *Revista Eleuthera*, 11, 187-204.
- Jones, T. (19 de enero de 2023). La historia de la palabra 'queer'. Sitio web: LA TROBE UNIVERSITY <https://www.latrobe.edu.au/news/articles/2023/opinion/the-history-of-the-word-queer>.
- Klinkenberg, J. (1994). Estimulación de los Discursos Pluricódigos de las Nuevas Tecnologías. El Ejemplo de la Escritura. En: *Razón y Palabra Número 38*. Recuperado el 15 de agosto de 2024 de <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n38/jklinkenberg.html>
- Kosofsky, E. (1993) *Tendencias*. Routledge.

- Lamizet, B. (Julio-diciembre, 2010). Semiótica del espacio y mediación. La significación del espacio. Tópicos del seminario, (24), pp.153-168.
- Landowski, E. (2005). Les interactions risquées. Nouveaux actes sémiotiques (101-102-n103). Presses Universitaires de Limoges.
- Landowski, E. (2016). Presencias del otro. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Larrosa, J. (2003). La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación. Fondo de cultura.
- Lassègue, J. (2013). “Quelques remarques historiques et anthropologiques sur l’écriture in-formatique“, en Nicolas (dir.) Les mutations de l’écriture. Paris : Publications de la Sorbonne, p. 83-103.
- Leone, M. (2019). Précis de sémiotique du visage numérique. Sémiotique de la littérature, de l’art et de la culture, pp. 130-147. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/302345753.pdf>
- Leroi-Gourhan, A. (1971). El gesto y la palabra. Ediciones de la Biblioteca de la U. Central.
- Leyser, G. (9 de febrero de 2006). Cecilia Bartoli y la opera proibita. Mundoclasico.com <https://www.mundoclasico.com/articulo/8323/Cecilia-Bartoli-y-la-opera-proibita>
- Loi, M. (2017). Cuerpo y cultura visual en la deconstrucción de los roles de género. DOCTORAT ARTS I EDUCACIÓ BARCELONA. España.
- López, I. (2023). Imagen del cuerpo desnudo femenino en el arte, un signo de larga duración. Análisis desde la sociología de Norbert Elias y el feminismo. LimaR. Estudios sociales y humanísticos, vol XXI, núm.1.
- Lozano, E. (2013). Performatividad de Género y Travestismo a través de Escenificaciones de *Las Criadas de Genet*. Universidad de Buenos Aires – UBA.

- Ludovic Chatenet , “ Anne Beyaert-Geslin, 2017. Semiótica del retrato. De la dibujada al selfie ” , Revista Francesa de Ciencias de la Información y de la Comunicación [En línea], 14 | 2018, publicado el 1 de septiembre de 2018 , consultado el 30 de marzo de 2025 . URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/4221>; DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.4221>
- Mandoki, K. (2008). Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI Editores, México
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury Academic.
- Manovich, L. (2015) Data Science and Digital Art History. International Journal for Digital Art History, 1(1), 3-35. <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21631>.
- Marín, A. (s.f). AndyCrack. Instagram. <https://www.instagram.com/andycracksix66/>
- Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2018). Manual de metodología de las ciencias sociales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Martín Moran, J. (1998) “Los velos de la identidad en el *Quijote*” en *Atti della VI Giornata Cervantina*, Padova: Unipress, pp. 197-217.
- Marzal, J. (2007). Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada. Publicado por CÁ-TEDRA, signo e imagen.
- Marzal, J. (2012). Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital. Universidad de Coruña (España / Spain), Pp. 148
- Groupe  $\mu$  (2015). Principia Semiotica. Aux sources du sens. IMPRESSIONS NOU.9-1500.
- Matoso, E. (2014) “Clínica corporal – escénica con máscaras”, en *Revista Vínculos*, Tercera etapa n°2, marzo 2014, Madrid: ITGP, pp. 43-51.
- Matoso, E. (2017) *El cuerpo, territorio de la imagen*, Buenos Aires: Letra Viva.

- Mayora, M. (2014). *CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL EN LA NOVELA Y PELÍCULA EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*. [Tesis de maestría]. Colorado State University
- Mayoral, D. (2020). *Devnir Rebis: performatividades drag y subversión del sistema sexo-género*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, UÁM.
- Mèlich, J. C. (2021). *La fragilidad del mundo*. Tusquets Editores SA.
- Mendoza, J. (2015). *Semiótica del diseño con enfoque agentivo*. Bogotá: Editorial UTADEO.
- Mercedes, M. (2021). *Ser “otro”: la máscara como clave de lectura en los capítulos XXVIII-XXX de la Primera Parte del Quijote*. Tesis publicada por Pontificia Universidad Católica, Argentina.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Fenomenología de la percepción*. Éditions Gallimard, París.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta – De Agostini.
- Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú, edición de Gisela Canepa y María Eugenia Ulfe, 15-34. Lima: CONCYTEC.
- Mohammadi, S. (2010). *Iconicidad metafórica de Charles S. Peirce, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Alicante, [www.eltallerdigital.com](http://www.eltallerdigital.com)
- Monserrat, M. (2021). *El surgimiento de las Drag Queens, una forma de expresión que se populariza entre la comunidad LGBT*. Revista Epikeia.
- Morris, D. (2009). *El hombre desnudo*. PLANETA. Barcelona, España.
- Muyllé, Jan. (2001). *Tronies toegeschreven aan Pieter Bruegel, De zeventiende eeuw*. Jaargang 17. Uitgeverij Verloren, Hilversum 2001, p. 174-203
- Niño, D. (2015a). *Elementos de semiótica agentiva*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

- Núñez, B y Rosales, J. (2022) “El cuerpo femenino fotografiado por mujeres artistas”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 17 (1): 130-151.
- Núñez, B. (2022). Semiótica del cuerpo femenino en la fotografía de mujeres artistas latinoamericanas, 2010-2020. [Trabajo de grado. Universidad Industrial de Santander]. <https://noesis.uis.edu.co/items/439573f6-7bc2-4715-879d-4dc753830ff4>
- Oubali, Ahmed. (2022). “Spinoza: de lo patémico a lo estésico. Hacia una semiótica de la alegría”, disponible en línea en <https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/19593-copias>
- Peirce, C. (1974). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires, Nueva versión.
- Peirce, C. S (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writing*. Titivillus.
- Pinker, S. (2003). La tabla rasa: la negación moderna de la naturaleza humana. Barcelona: Paidós.
- Polidoro, P. (2016). Qué es la semiótica visual. Universidad del país Vasco.
- Quemener, N. (2012). Mascarade de la diversité. Stéréotypes et feintises dans la série *Inside Jamel Comedy Club*. Mots. Les langages du politique pp.113-126
- Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). Dictionnaire des Passions littéraires. BELIN.
- Rastier, François (2001), *Arts et sciences du texte*, PUF.  
DOI: [10.3917/puf.rast.2001.01](https://doi.org/10.3917/puf.rast.2001.01)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [18 de marzo de 2025].
- Restrepo, E. (2018). Etnografía. Alcances, técnicas y éticas. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. México: FCC.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. México: siglo xxi editores.

- Riquelme, M. (2018). *La escena del Voguing en Santiago de Chile (2015-2018): miradas desde la corporeidad, subjetividad e identidad*. Universidad de Chile.
- Rosado Millán, M.J. y García García, F. (2018). *Hacia un Feminismo del Punto Medio: Nueva Teoría para la Igualdad de Género*. Fundación iS+D para la Investigación Social Avanzada.
- Rosales Cueva, J. y Bretón García, M. (2023). “Alcances y limitaciones de la categoría contexto en la lectura durante la formación de profesores de lenguaje”. *Zona Próxima*, 39, 82-102.
- Rosales, J. (2010). *Cuerpo y significación*. *Revista UIS Humanidades*. Vol. 38, No. 1, pp. 27-39.
- Rosales, J. (2016). *Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona*. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102- 117.  
<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>
- Rosales, J. H y Núñez, B. (2022) “El cuerpo femenino fotografiado por mujeres artistas”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 130-151.  
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.cffm>
- Sadurní, J.M (18 de junio de 2023). *Un estilo artístico peculiar. Los "tronies" o la exageración expresiva en el Siglo de Oro holandés*. Disponible en National Geographic (España).  
[https://historia.nationalgeographic.com.es/a/tronies-exageracion-expresiva-siglo-oro-holandes\\_19714](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/tronies-exageracion-expresiva-siglo-oro-holandes_19714)
- Scalisse, V. (2021). *Transgresión y glamour, las portadas de la moda. Un análisis de la pasarela/vidriera de papel*. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2021-2022)*. pp 217-230 <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3998/2270>
- Scasserra, I (2025). *¿Qué es lo cuir? ¿Nos define con quién nos acostamos?*  
<https://www.vice.com/es/article/que-es-lo-cuir-nos-define-con-quien-nos-acostamos/>

- Serrano, J. (2019). Todo es según el color del cristal con que se mira. *An. Quím.*, 115 (5), pp. 414-420.
- Serrano, C. (2023). Ha(s)er(lo) DRAG: una aproximación discursiva y semiótica a las experiencias DRAG bogotanas [tesis, Universidad Pontificia Javeriana]. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá, Colombia.
- Silva, C. (26 de agosto de 2020). Pingüinas lesbianas 'super moms' dan la bienvenida a una chica en un acuario español. NBC NEWS. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/lesbian-penguin-super-moms-welcome-chick-spanish-aquarium-n1238072>
- Sonesson, G. (1997). *Semiótica cultural de la sociedad de imágenes*. Traducción de Ximena person. Sonesson Original en sueco In Heterogénesis.
- Sonesson, G. (2003). La fotografía entre el dibujo y la virtualidad. Universidad de Lund, Suecia. P. 81-132. U. Católica de Manizales.
- Sontag, S. (1984). “Notas sobre lo ‘camp’” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.
- Strauss, A. Corbin, J. (1990). *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory, procedures and technique*. Sage Publications Newbury Park, C.A.
- Surace, B, (2020). Culture del volto e sociosemiotica della selfie dysmorphia. *Filosofi(e)Semiotiche*, Vol 7, N. 2.
- Thierry Giuliana, G. y Leone, M. (2023). SEMIOTIQUE DU VISAGE FUTUR. Primera edición ARACNE, recuperado de <https://www.aracneeditrice.eu/free-download/9791221804928.pdf>
- Tillería, L. (2019). Baudrillard. Filosofía de la seducción. HUMANIDADES, Vol. 9 (2), 2019 / EISSN: 2215. Tópicos del Seminario, núm. 50. Julio-Diciembre, pp. 93-112.

- Tribín, H. (2017). *Representaciones Eróticas En El Arte De Colombia Prehispánica*. Repertorio de Medicina y Cirugía 26(1). Disponible en : <https://revistas.fucsalud.edu.co/index.php/repertorio/article/view/20>
- Trujillo, V. (8 de junio 2021). Cuir: pistas para la construcción de una historia transfeminista en América Latina. HJCK REPORTAJES <https://hjck.com/reportajes/cuir-pistas-para-la-construccion-de-una-historia-transfeminista-en-america-latina>.
- Trupia, A. (2020). Teatro liminal y género: sobre los procedimientos escénicos utilizados en las prácticas drag king en Buenos Aires. CONICET – IAE, FFyL, UBA. UNAM. Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D. F.
- Universidad de los Andes (30 de junio de 2021). Un viaje a través del travestismo. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia. <https://badac.uniandes.edu.co/un-viaje-a-traves-del-travestismo/>
- Universidad Industrial de Santander. (2024). Manual de funcionamiento del Comité de Ética en Investigación Científica – CEINCI. [Noviembre 21 de 2024 Resolución no. 1751]. Recuperado de <https://uis.edu.co/uis-ceinci-es/>
- Universidad Industrial de Santander. (2013). Manual de Procedimientos Administrativos para el Tratamiento de Datos Personales [Resolución Rectoral 1227]. Recuperado de <https://uis.edu.co/uis-ceinci-es/>
- Valencia, Sayak (2025). Del Queer al Cuir. ReCIA, Revista del Centro de Investigación en Artes, (1), 1-18. <https://doi.org/10.21134/tvnr7998>.
- Xtravaganza. (2019). La reina está aquí bebé y yo soy un jefe [fotografía]<https://www.instagram.com/p/BvgAvVEFB5M/>.

Zecchetto, V. (2002). La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Ediciones ABYA-YALA.

## APÉNDICES

**Apéndice A.** *Guiones de entrevistas***GUION DE ENTREVISTA 1**

Fotógrafo (-) Rubén Vega

Entrevistador (•): Cristian Iván Guerrero Marciales

La presente entrevista tendrá un tiempo estimado de (1) hora. Posee preguntas que serán resueltas en un orden dialógico y conversacional. El objetivo es dar luces al problema de la tensión identitaria entre el creador (entendido como un actante creador que se despliega en fotógrafo y artista) y el personaje *drag queen* que se exhibe en el repertorio fotográfico que se analiza. Por esto, es necesario la realización de una entrevista de corte etnográfico, la cual, se describe a continuación. Este tipo de instrumento, según Restrepo (2018), implica un diálogo formal y no improvisado debido a que el problema de investigación es quien conduce el desarrollo temático de la conversación. Lo que se pretende conocer, en este caso, es cómo el creador (entendido como fotógrafo) planifica su captura, de qué elementos técnicos se vale en el proceso de toma, y cuál es procedimiento de producción y posproducción. A demás, se indagará en lo referente a su trayectoria como fotógrafo, cuál la importancia que le otorga a la fotografía como expresión artística y cómo configura su identidad como sujeto que crea la imagen de la *drag queen*.

Las preguntas que se proponen en este formato pretenden una fluidez de orden conversacional, lo cual quiere decir, que los cuestionamientos no poseen un orden estricto, no obstante, las preguntas están divididas en 2 temáticas. Esto conducen el objetivo que se espera. Por lo tanto, se establecen dos momentos que son de orden lógico y cronológico (Restrepo, 2018). El primer eje está orientado a los conocimientos y concepciones de la fotografía a nivel personal. En la segunda parte de la entrevista, que es de orden cronológico, se espera conocer 1) que sucede antes del proceso de toma (preproducción) 2) durante el proceso de captura (producción) y 3) después de la

toma de fotografía o posproducción. De modo, que se pueda conocer esas estrategias o recursos que configuran la identidad de la *drag queen* que se representa en la fotografía. Por último, la entrevista será diseñada en un espacio cómodo (sin ruidos o distracciones del exterior) y previsto de una cámara grabadora como instrumento de recolección, también, se dispone un diario de campo personal.

## 1. Concepciones y conocimientos

Saludo: Buenos días/tardes. Introducción a la entrevista: objetivo de la entrevista.

- Cuéntame sobre ti, ¿a qué te dedicas? ¿cuál ha sido tu experiencia como fotógrafo?
- ¿Cómo te interesaste por la fotografía, qué te apasiona de ella?
- ¿Cómo defines tu técnica fotográfica?, ¿prefieres tomar fotos en espacios cerrados, abiertos, luminoso, u oscuros?
- ¿Cómo crees que la fotografía puede llegar a develar el carácter o identidad del fotógrafo?
- ¿Qué te motiva de la fotografía y por qué decides realizarla?

## 2. Cronología

### 2.1 *Antes de la toma fotográfica*

- ¿Cómo preparas regularmente una sesión de fotografía? ¿de qué manera organizas tus sesiones?
- ¿Cómo es el proceso para decidir en qué espacio, tiempo, pose, maquillaje y vestuario de la *drag queen*?
- ¿Qué equipo llevas contigo al momento de realizar la captura? Ejemplo, cámara, iluminación, vestuario, personal.

- ¿Cuéntame qué te lleva a decidir fotografiar a la *drag queen*? ¿cuáles son tus motivaciones?

## 2.2 *Durante la toma fotográfica*

- ¿Cómo diriges la sesión de fotografía y de qué forma logras que la captura sea realizada atendiendo a tus indicaciones como fotógrafo y creador?
- Durante la captura ¿sigues un cronograma o línea temática? ¿en tus fotografías develas algún rasgo característico que te identifica como fotógrafo?
- ¿Cuáles son las dificultades con las que te enfrentas al momento de realizar las tomas?

## 2.3 *Después de la toma fotográfica*

- A continuación, te mostraré unas fotografías de tu autoría.
- Podrías contarme ¿cómo fue la experiencia fotográfica en un espacio abierto (público) como lo es el Cementerio de Barichara, Bioparque y Monumento a los Fundadores?
- Cuéntame, ¿al finalizar la sesión, ¿cómo sabes si estás satisfecho con tu trabajo? ¿cómo realizar el proceso de posproducción?

### **GUIÓN DE ENTREVISTA (parte dos)**

Personaje (-): Cailleach-Ice

Entrevistador (•): Cristian Iván Guerrero Marciales

- ¿Cómo podrías describir tu primer evento como drag que?
- ¿Cómo descubriste la *drag queen* y cuándo te diste cuenta de que era algo que querías hacer?

- ¿Cómo eliges tu nombre artístico y cuál es la relevancia de la nominalización en el ámbito artístico?
- ¿Cómo afecta tu identidad de *drag queen* a tus relaciones personales o sociales fuera del ámbito drag?
- ¿Hay algún artista *drag queen* que te haya inspirado en particular?
- ¿De qué manera te preparas para una actuación, evento o sesión fotográfica?
- ¿Cómo describirías a una *drag queen* a alguien que no está familiarizado con la identidad?
- ¿Podrías contarme qué retos y dificultades enfrentas cuando interpretas a Cailleach-ice?
- ¿Cómo se siente al interpretar un personaje de género diferente al suyo?
- ¿Cómo equilibras tu identidad personal con tu personaje drag?
- ¿Cómo se compara tu identidad de *drag queen* con tu identidad fuera del personaje?
- ¿Sientes que te conoces mejor como persona debido a tu experiencia como *drag queen*?

### GUIÓN DE ENTREVISTA 2 y 3

**Fases:** a) inicios del personaje b) evolución o desarrollo c) en la actualidad d) relacionado con el proceso fotográfico, elección del material, publicación y difusión en la red social de Instagram

- ¿Cómo descubriste el *drag queen* y cuándo te diste cuenta de que era algo que querías hacer?
- ¿Cómo elegiste tu nombre y qué importancia tiene este elemento en el medio artístico?

- ¿Cómo se relaciona tu identidad de *drag queen* con otras identidades que posees en la vida real?
- ¿De qué manera te preparas para una sesión fotográfica?
- ¿Normalmente quién toma las fotografías que están en tu red social? ¿me podrías contar el proceso de fotografiarte?
- ¿Por qué decides publicar tus fotografías y cómo las organiza en tu red social?
- ¿Para una *drag queen* qué tan importante es tener una red social como Instagram?
- ¿Qué elementos de tus fotografías tienes en cuenta para publicarla en tu red social?
- ¿Has experimentado algún tipo de crítica a tus fotografías?
- ¿Sientes que te conoces mejor como persona debido a tu experiencia como *drag queen*?

**Apéndice B.** *Consentimiento informado. Modelo***CARTA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo, identificad (a) con el número de cédula de ciudadanía, declaro mi participación en la investigación, *Investigación semiótica del retrato y autorretrato de la drag queen en Bucaramanga, entre los años 2019-2023*. Acepto que mis fotografías sean usadas como material de análisis. Podrá tener acceso exclusivo el maestrando Cristian Iván Guerrero Marciales (2228392) y el director de proyecto de grado José Horacio Rosales Cueva. Reitero que se me ha informado ampliamente sobre mi participación en el estudio, y que se me ha asegurado que la información que entregue estará protegida. El investigador responsable del estudio, se han comprometido a responder cualquier pregunta y aclarar cualquier duda acerca de los procedimientos que se llevarán a cabo, riesgos, beneficios o cualquier otro asunto relacionado con la investigación. En caso de que el producto de este trabajo se requiera mostrar al público externo (publicaciones, congresos nacionales o internacionales y otras presentaciones), se solicitará previamente mi autorización. Por lo tanto, como participante, acepto la invitación en forma libre y voluntaria, y declaro estar informado de que los resultados de esta investigación serán divulgados y compartidos conmigo. He leído esta hoja de consentimiento y acepto participar en este estudio según las condiciones establecidas.

**Apéndice C. Algunas consideraciones teóricas**

En la siguiente tabla se relacionan algunas consideraciones finales que soportan el modelo de análisis para el estudio de las muestras fotográficas anteriormente referenciadas.

**Tabla n. 26**

<b>Consideraciones finales para erigir el esquema</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Constitución de la imagen (retratos y autorretratos)</li> <li>2. La materialidad misma del objeto posibilita la comprensión de dos planos conformados por autor/ texto y mirante.</li> </ol>
<p>Relación de T1 (producción)+ T2(fotografía)+ T3 (interacción del mirante en la red) = principio de intersemiotividad según Rastier. Pero esos textos tienen literacidad y soporte textual (Eco, 2013)</p>
<p><b>Floch,</b> Principios del enfoque semiótico:</p> <p><b>J.M. (1991)</b> 1. El mundo del sentido es inteligible para la semiótica (el objetivo de la semiótica es la descripción de las condiciones de producción y comprensión del sentido)</p> <p>2. Se investiga el sistema de relaciones que forman las invariantes de dichas producciones y comprensiones, a partir de los análisis de esas variables que son los signos.</p> <p>3. Se habla del enfoque generativo de la semiótica y de un recorrido generativo de la significación.</p>
<b>Insumos metodológicos para la constitución esquema</b>

- 
- 3 Ricoeur (2002), el arco interpretativo trata del sentido que se lanza desde dos puntos de apoyo. Según el autor, estos procedimientos interpretativos implican una oscilación constante entre la explicación y la comprensión.
  - 4 Fontanille (2016), propone una progresión de relaciones entre esos seis niveles que van desde los signos hasta llegar a las formas de vida.
-

**Apéndice D.** *Tabla de depuración de los informantes de la investigación*

<b>Ventana de tiempo 2019 a 2023</b>		
	<b>2022</b>	<b>2023</b>
Cailleach-Ice		
Xtravaganza		
Morgandrag		
Unicorn		
AndyCrack		
Dussan		
Albania		
Maik Prado		
Lissan Connel		
Angelique		

*Nota:* en gris los participantes descartados cronológicamente y en blanco los actores seleccionados para este trabajo de investigación.