

**SERGUEI LDTA: UN SÍMBOLO DE IDENTIDAD TRANS  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO**

*Serguei Ltda: A symbol of trans identity in contemporary Colombian art*

**Sandra Patricia Bautista Santos**

[bautistasantossandra@gmail.com](mailto:bautistasantossandra@gmail.com)

Universidad de Huelva - España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3104-1361>

*Recibido: 15-03-2025*

*Aceptado: 09-06-2025*

### **Resumen**

Este artículo analiza el impacto de la identidad transgénero en el proyecto Serguei Ltda de Andrea Barragán, destacándola como un símbolo potente para cuestionar la heteronormatividad dominante en el contexto mundial y en este caso específico colombiano, que reduce la identidad al sexo biológico. Utilizando la metodología feminista en historia del arte, se examina cómo la construcción iconográfica basada en la estética drag king en su obra desestabiliza y resignifica imaginarios hegemónicos, liberando al género de su obligatoriedad. Los hallazgos evidencian cómo el arte atravesado por la perspectiva de género promueve debates sobre diversidad y transformación social. En conclusión, la obra de Barragán contribuye a comprender el género como una construcción fluida y transgresora.

**Palabras clave:** arte contemporáneo colombiano, identidad transgénero, drag king, heteronorma, perspectiva de género.

### **Abstract**

This article analyzes the impact of transgender identity in Andrea Barragán's Serguei Ltda project, highlighting it as a powerful symbol for questioning dominant heteronormativity in the global context and, specifically, in Colombia, where identity is often reduced to biological sex. Using feminist methodology in art history, the study examines how the iconographic construction based on drag king aesthetics in her work destabilizes and redefines hegemonic imaginaries, freeing gender from its imposed obligations. The findings demonstrate how art, when viewed through a gender perspective, fosters debates on diversity and social transformation. In conclusion, Barragán's work contributes to understanding gender as a fluid and transgressive construction.

**Keywords:** Colombian contemporary art, transgender identity, drag king, heteronormativity, gender perspective.

## 1. Introducción

### 1.1. Identidad transgénero ¿Cómo representar la identidad atravesando el paradigma binario marcado por la heteronormatividad?

Aunque actualmente, los debates sobre el concepto de la identidad parecen haber ampliado notablemente las perspectivas sobre su definición y significado, es relevante aclarar que cuando este, se enmarca en otro significante como género, puede tomar dos orientaciones: una de corte esencialista donde es potencialmente entendido desde una significación binaria: *femenino/ masculino* ligada estrictamente al origen biológico y otra constructivista defensora de la posibilidad de su libre creación a partir de la elección propia en la que, es la misma persona quien determina las características que componen su identidad.

Es importante aclarar que la primera de estas orientaciones: *esencialista*, nace en el sistema patriarcal, como producto de él y funciona como un mecanismo de transmisión de sus normas, ideales y límites. Mientras que la segunda: *constructivista*, tiene su origen en la perspectiva feminista, desde la que este término adquiere el sentido de estrategia de resistencia. Del mismo modo resulta relevante subrayar que la clasificación de lo femenino desde la visión esencialista demarca características específicas de apariencia / comportamiento para quienes portan este sexo, de la misma forma, pasa con lo masculino.

Por su parte, la orientación constructivista surge como fenómeno de resistencia a los esencialismos, que actúa como un mecanismo de “lucha para contrarrestar y desarticular la carga discursiva, que han soportado los cuerpos, relacionados estrechamente con su sexo” (Bautista Santos, 2019: 16).

Autores como Aliaga (2004: 11) han señalado que esta nueva interpretación sobre este concepto de género ha facilitado “a las mujeres separarse del discurso de que la verdad de la persona estribaba en su anatomía, en su sexo biológico”. Contribuyendo así a que, como planteó Tuñón (1998: 24), fuera permitido a las personas “salir de la obligatoriedad de un destino para acceder a las opciones de la sociedad”. Es decir: no asumir el género como destino, sino como una elección propia.

Asimismo (Butler, 1990 citada por Mayayo, 2003: 118) señala que “esta distinción entre sexo y género fue concebida [...] para echar por tierra los argumentos biologicistas” (Mayayo, 2003:118). De esta forma, “si bien el sexo puede parecerse biológica e ineluctablemente determinado, el género es el producto de una construcción social y, en este sentido, susceptible de ser redefinido constantemente”.

En este mismo contexto, también resulta relevante tener en cuenta como señaló (Aliaga, 2004: 76) que especialmente desde la década de los setenta del siglo XX el concepto de identidad ha tomado gran importancia porque ha estado estrechamente “relacionado con la pujanza de diferentes minorías”. Diversos colectivos y sentires se apropiaron de él y postularon sus propias versiones, entre

los cuales la identidad transgénero va conquistando espacios de visibilidad, aunque como sostiene este mismo autor, “la batalla a la diversidad no está ganada” (Aliaga, 2004: 97).

Derivado de esta nueva concepción se ha producido una conciencia sobre la capacidad de la construcción identitaria del género, la que en palabras de Bañón (2020: 1) se da cuando “la feminidad y la masculinidad ya no son planteadas como categorías monolíticas o inmutables, sino como construcciones sociales, atravesadas a su vez transversalmente por otras categorías como son la concepción de raza, de clase social, o de identidad sexual”.

Pero, para algunas manifestaciones de lo trans, el acto de construir una identidad más allá de la norma no ha sido una opción fácil de encarar en la sociedad heteropatriarcal, en relación con esto, autoras como Generelo (2017: 13) han sostenido que “ejercer su derecho a ser y parecer las ha sometido a todos los riesgos” añadiendo incluso que se pueden encontrar casos, donde: “las personas trans han sido y son, insultadas, humilladas, maltratadas, agredidas, menospreciadas, perseguidas [...], asesinadas en países de todo el mundo” lo que resulta de relevante abordaje e intervención, teniendo en cuenta que “las cifras actuales de asesinatos de, fundamentalmente, mujeres transexuales ha llegado a adquirir dimensiones de genocidio.

Esto se debe a que, en palabras de (Butler, 1990 citada por Mayayo, 2003: 116), este tipo de construcción identitaria se opone a la noción patriarcal en la que:

“Los géneros van a aparecer socialmente como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo, intentando crear una vinculación directa, macho = masculino, hembra = femenina. Dotando así a cada género de un código claro y conciso que plantea como hombre (masculino) mujer (femenina) debe comportarse y actuar” (Mayayo, 2003: 116).

Noción que autores como Serret (2009: 88) han denominado como “normatividad canónica del sistema sexo/género”. Bajo la cual “sólo admite la posibilidad de que las personas se definan como hombres y mujeres”. Salir de aquí supone una amenaza para el sistema y un peligro para quien lo decide.

Como señal de resistencia a esta concepción heteronormativa, la identidad transgénero emerge como símbolo empoderamiento y subversión, propiciando un proceso de resignificación donde el concepto de género hace alusión a la transformación del orden establecido, alterando la forma que se considera esencial.

## **1.2. Drag king ¿Acto de imitación, gesto de subversión, autoexpresión o autorepresentación?**

Una de las maneras en que en el contexto del arte contemporáneo se ha abordado la identidad transgénero en el caso femenino, es la encarnación de la estética drag king. La cual se puede definir como una estrategia de autorepresentación donde se denota la capacidad de elegir y configurar una propia imagen identitaria.

Para autoras como Rabasa Pons (2018: 56) la identidad drag king, se puede definir “como una metodología feminista de investigación encarnada que permite reflexionar corporalmente en torno a la identidad de género en tanto experiencia, pero también en tanto categoría teórica y política”

Por su parte Escudero (2009) ha señalado que, aunque de manera generalizada a nivel de definición la identidad drag King ha estado enfocada a su potencial subversivo, también debe considerarse un proceso encaminado a la autoexpresión y autorepresentación. Se suele considerar subversiva debido a que en “las performances de la masculinidad que realizan las drag kings desplazan la noción de masculinidad del sexo biológico varón, perturbando así el binomio (sexo/género) tradicionalmente vigente en gran parte de la investigación académica, en la cultura y en la sociedad” (Escudero, 2009: 50).

Para esta autora centrar la lectura de esta definición únicamente en este enfoque plantea una visión muy limitada de estos actos performativos, ya que, reduce su significación al campo de la imitación esencialista de cánones masculinos, contribuyendo así, a perpetuar una noción patriarcal, incluso la “consolidación de la masculinidad hegemónica” (Ibídem).

Para evitar este sesgo, es necesario comprender que la intencionalidad de la identidad drag king “constituye un claro intento por desestabilizar ya no solamente el género y la heteronormatividad” (Rabasa Pons, 2018: 58) sino también, las ideas hegemónicas sobre como las personas pueden configurar su identidad. Es desde aquí, se puede relacionar la subversión con la capacidad de autorepresentación y autoexpresión que brindan estos actos performativos, donde quien los lleva a cabo experimenta una “apropiación autoconsciente de la identidad de género” (Escudero, 2009: 52).

De esta manera para tener una visión más amplia y profunda de este concepto, es relevante tener en cuenta tanto su repercusión “en el ámbito del activismo político y de la producción estética del feminismo (Preciado, 2004: 3), su uso como “herramienta de concienciación feminista” (Rabasa Pons, 2018: 55) y asimismo la “trayectoria vital” que vivencia la persona que la construye.

En el ejercicio performativo, que se revela en el escenario del arte la experiencia de construcción identitaria se suele presentar en forma de “relato autoetnográfico” capaz de “problematizar la identidad de género” (Ibídem). Objetivo que se consigue en gran forma con el uso de la ironía, la que se utiliza como un elemento retórico que contrarresta la posible frivolidad de estos actos, que puede generar la naturalización de una mirada patriarcal.

Además, es importante resaltar que la definición del término drag frecuentemente fluctúa entre las nociones de lo real y lo ficticio, las cuales según Newton (1979: 103 citado por Escudero, 2009: 54) producen relaciones dicotómicas entre el equilibrio y la desestabilización que se da “entre un yo interior (como masculino o femenino) y un yo social (como femenino o masculino)”.

Si bien Escudero (Ibídem) ha destacado en el proceso de configurar y visibilizar una construcción identitaria género no heteronormativo puede poner en tensión a ambas manifestaciones del yo: interior y exterior, incluso propiciar una separación de estos, como se puede ver en la perspectiva que “ha sido principalmente mantenida por los drag queens quienes tradicionalmente han

afirmado que su apariencia exterior cuando están en drag es femenina, mientras que su cuerpo – su interior – es masculino” (Newton, 1979: 103 citado por Escudero, 2009: 54).

En el caso del fenómeno drag king, se produce un enfoque diferente, no se identifican con esa idea de separación y además “En lugar de centrarse en el desequilibrio que se produce entre un género “real” y otro “ficticio”, la mayoría de las drag kings enfatizan que la noción de drag puede desestabilizar el sistema binario “género/sexo” al mismo tiempo que simboliza el carácter performativo de la masculinidad” (Escudero, 2009: 54).

De esta manera, su identidad y acciones no buscan parodiar exclusivamente a un esencial masculino o femenino, sino que cuestionan y confrontan los límites ficcionales que estas construcciones identitarias hegemónicas suponen. También es importante resaltar que aunque popularmente se ha extendido la creencia esencialista, que la adopción de esta opción identitaria no es otra cosa que un acto de imitación. Butler (1990) aclara que la intención de la drag king por asumir ciertas características identitarias, más bien funciona como el reflejo de una posición crítica frente “la noción de una identidad original” (Butler 1990 citada por Escudero, 2009: 54). Además, en muchos casos en las performances drag king esta intención es reflejada en el uso de la parodia, incluso, según esta autora: “Al imitar el género, lo drag revela implícitamente la estructura imitativa del género en sí mismo – además de su contingencia” (Ibídem). Así, esta manifestación paródica de género por medio de lo drag en palabras de Escudero (2009: 54): “Revela que la identidad supuestamente natural y original es en sí misma una imitación sin ningún origen ontológico. Es precisamente la contingencia de género de la que habla Butler la que permite a las drag kings resignificar los significados tradicionales de la masculinidad, como una característica natural que identifica sólo a los varones cuando nacen”.

En este sentido, Butler (1990 citada por Escudero, 2009: 54) ha manifestado que “aunque los significados de género usados en lo drag son parte de la cultura hegemónica y misógina, pueden asimismo ser desnaturalizados y movilizadas a través de su recontextualización paródica” (Escudero, 2009: 56).

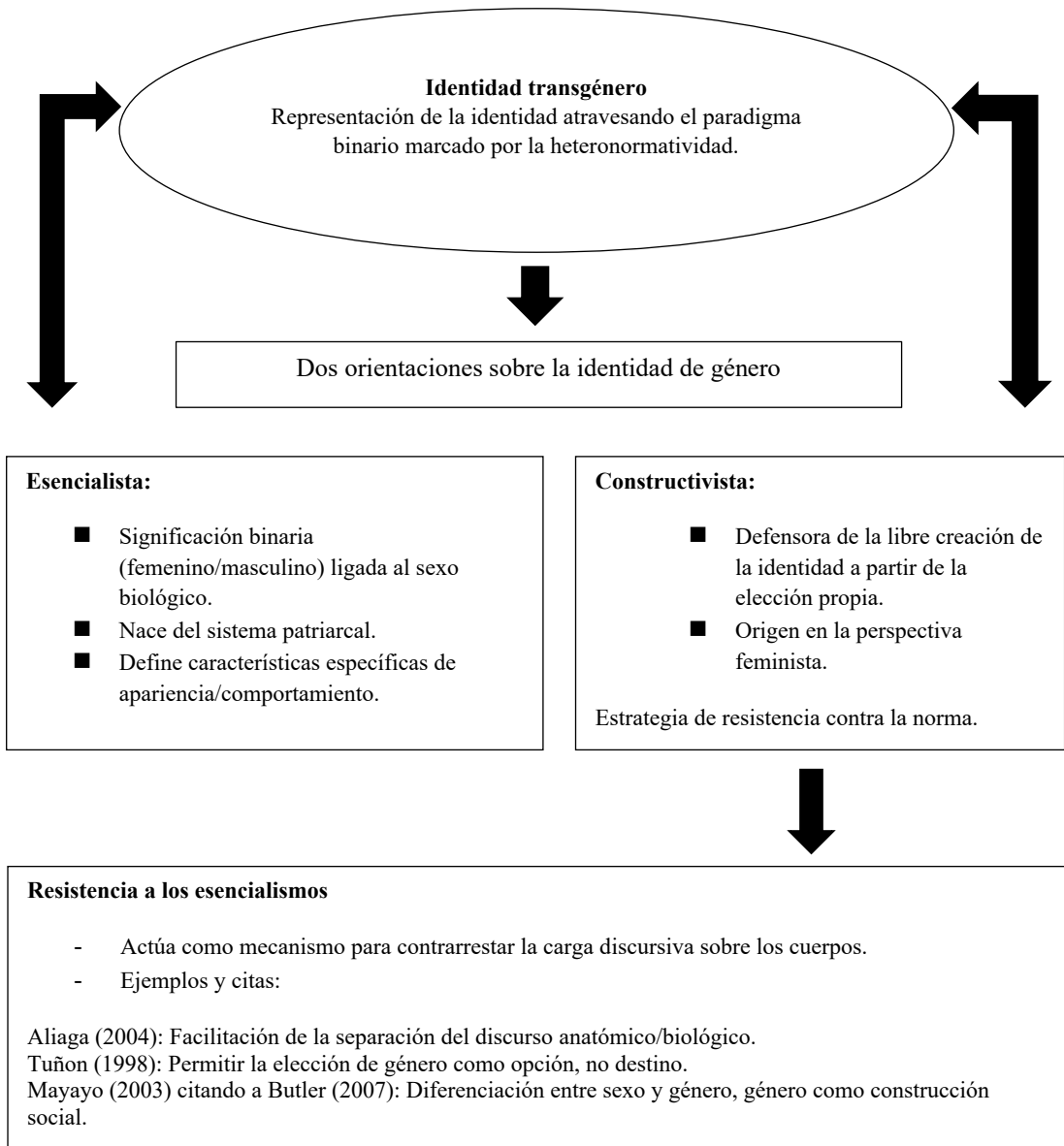
### **1.3. Repercusión de aspectos conceptuales tratados en este estudio**

Teniendo en cuenta que en cada uno de los aspectos conceptuales antes descritos, se hace evidente la profundidad y complejidad de sentidos y significados que hay detrás de la construcción identitaria transgénerica y la performatividad drag king. Pudiendo entender que esta se manifiesta como una manera de la representación de la identidad que atraviesa el paradigma binario marcado por la heteronormatividad (Figura 1), ella se debate entre dos orientaciones de género: una de corte esencialista, que se origina en el sistema patriarcal, ratifica la significación binaria del sexo biológico, definiendo la identidad desde características fijas e inamovibles de apariencia y comportamiento.

Y por otro lado una constructivista, que surge como resistencia a los esencialismos, bajo la que es posible generar una construcción libre de la identidad. A partir de aquí, se hará alusión a cómo

cada uno de estos aspectos operan en el caso específico de la producción de la artista colombiana Andrea Barragán.

**Figura 1. Relación de la identidad transgénero con las orientaciones sobre la identidad de género**



*Fuente: elaboración propia.*

## **2. Objetivos**

En este estudio tiene como objetivo principal, analizar como la obra de la artista colombiana Andrea Barragán específicamente su proyecto Sergei Ltda. a través de la identidad drag king y su práctica performativa, contribuye al cuestionamiento y desmantelamiento de las nociones heteronormativas, tradicionales y esencialistas de género.

Para llevarlo a cabo, se han establecido los objetivos específicos de análisis sobre este proyecto artístico:

- Examinar detalladamente los elementos que componen su discurso y el contexto conceptual para su comprensión desde la perspectiva feminista, el enfoque queer y la figura simbólica del drag king.
- Reflexionar como, en su caso, la construcción identitaria transgénero, produce que el cuerpo representado se enmarque más allá de su condición biológica y se convierta en un potente símbolo de resistencia y transformación social.
- Indagar acerca de cómo este tipo de planteamientos pueden contribuir a la crítica de género, al debate académico y a la ampliación del conocimiento sobre la relación entre género y sexo, a través del análisis artístico desde un contexto como el colombiano.

## **3. Metodología**

El principal enfoque metodológico sobre el que se cimienta este estudio es la metodología feminista, debido a que por medio de esta es posible revisar, releer, resignificar y rescribir las producciones artísticas desde una perspectiva de género y así poder establecer una mirada crítica de las estructuras patriarcales y la visibilización de las mujeres artistas y sus obras. Para desarrollarlo se ha optado por dos estrategias: la primera es el análisis crítico feminista: por medio del que se examina la obra un artista respecto a las estructuras de género, poder e identidad en las que se sitúa. La segunda es el análisis intertextual feminista: a través del que se compara los propios escritos de la artista en relación con algunos discursos externos, evaluando contradicciones, reivindicaciones o resignificaciones.

Es importante aclarar que, en este caso, para analizarla obra de Barragán se ha elegido por llevar a cabo “una relectura en clave feminista queer de las prácticas artísticas” (Gutiérrez, 2013: 6). La cual, en palabras de Gutiérrez (Ibídem), contribuye en la profundización y comprensión conceptual

de cómo este fenómeno ha impactado en el contexto en general y en su obra en particular en aspectos como:

- En la crítica a los cánones de representación heteronormativa y estereotipada dentro y fuera de las fronteras del arte.
- En las reflexiones y cuestionamientos en torno a las relaciones de poder y las construcciones de género y como estas a su vez, han influido en la producción y recepción del arte.
- En la inclusión de la interseccionalidad de género, la cual es fundamental para ampliar la comprensión y conciencia sobre las múltiples identidades que afectan la experiencia y la representación artística.
- En las diversas formas de representar la identidad, a través de las cuales es posible configurar imaginarios disidentes con un potente matiz simbólico.

## 4. Resultados

### 4.1. Sergei: Un proyecto de confrontación crítica de la heteronorma

#### 4.1.1. Aspectos generales

Serguei Ltda. es un proyecto de Andrea Barragán<sup>1</sup> quien como artista y activista ha formado parte del colectivo feminista Lobas furiosas, también de un grupo de drag kings de la ciudad de Bogotá denominado “Los Guarros King”. Con respecto a este proyecto, el curador colombiano Jaime Cerón en un artículo titulado *Los degenerados* declaró, que la artista: “ha concebido un personaje intergénero al que llama Serguei. Es un personaje que se resiste a asumir alguna identidad de género y que opta por cruzar continuamente las fronteras de las identificaciones femeninas y masculinas para enredar sus referencias” (Cerón, 2010).

En este apartado se concede especial atención a los testimonios y explicaciones que la artista respecto a los sentidos simbólicos que componen algunas de sus obras, así como algunos aspectos

---

<sup>1</sup> Esta artista forma parte de un colectivo de artistas latinoamericanos que han enfocado algunos de sus planteamientos artísticos a la reflexión sobre las nociones heteronormativas de la identidad de género y como contrarrestarlas, entre ellas se destacan Luis Caballero (Colombia), Nadia Granados (Colombia), Santiago Monge (Colombia), La Chola (Bolivia), Fabián Cháirez (México), Julia Antivilo (Chile). Todos ellos tienen como rasgo común utilizar la representación del cuerpo como medio desarticulador de visiones hegemónicas y limitantes de la identidad.



relacionados con su proceso, en primer lugar es relevante destacar que según ella su planteamiento pretende: “[...] generar una reflexión en torno a la representación normativa de la sexualidad, en la cual se estableció a través de la historia que a las mujeres y a los hombres se les atribuye lo femenino y lo masculino respectivamente como carácter unívoco de su performatividad” (Barragán, 2008: 5). A lo largo de este análisis veremos, como para propiciar esta dinámica reflexiva por medio de su obra, la artista se ha basado en la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y en la ironía discursiva de la estética queer para denotar su posición crítica respecto a la concepción heteronormativa de género.

Recordemos que el término queer significa: raro, extraño, torcido; nació como un término despectivo para referirse a la población de lesbianas y gays, quienes confrontando este hecho a partir de los años 80 decidieron apropiarse de él, no solo para establecer una crítica con respecto a la discriminación que han padecido dentro del sistema heteronormativo, sino para enunciar su actitud de lucha “y de resistencia a la normalización” (Spargo, 2004: 53).

Al apropiarse de este término proclaman su soberanía sobre el discurso de la identidad, ponen en entredicho los términos en los que era asumida e interpretada, ahora plantean la forma en que debe ser definida y conciben su cuerpo y la representación que se produce alrededor de este como un “lugar de acción política” (Ibidem). Para autoras como Spargo “cabe considerar la teoría queer como un *queer* movilizador, como un verbo que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexual. En teoría, lo queer está en perpetua discordancia con lo normal” (Ibidem).

Por su parte, la artista Barragán ha declarado abiertamente su homosexualidad y ha señalado que este hecho la ha llevado a “profundizar sobre una performatividad diferente en respuesta al binarismo de género” (Barragán, 2008: 95). Recordemos que para Butler (1990 citada por Spargo, 2004: 87) la performatividad es: “la manera en que el género es producido como el efecto de un régimen regulatorio que exige la repetición ritualizada de formas específicas de conducta”.

#### 4.1.2. *Performatividad como rasgo de autoexpresión*

Otra cuestión que destacar en el trabajo de artistas como Barragán es el papel autoetnográfico que proporciona la performatividad como lenguaje de autoexpresión y autorrepresentación, proceso reflexivo que ha sido descrito por la artista, así:

“Mi lugar de enunciación como sujeto mujer está atravesado por el sistema sexo/género/deseo, entendido como el ser asignada mujer a la hora de nacer, la imposición de lo femenino como significante cultural y la inscripción dentro de la heterosexualidad como norma que reproduce este sistema. Reconozco el sistema sexo/género/deseo como «la regulación de género», desde la cual comienzo un proceso reflexivo que se materializará en diferentes momentos de mi trayectoria artística con el objetivo de responder a cuestionamientos personales y políticos que me han motivado a encontrar las estrategias para subvertirlo, excederlo, dinamitarlo y criticarlo. Aunque reconozco que en esta sociedad generizada no hay forma de

flanquear sus barreras totalmente, sí es posible plantear algunas microfugas, o insumisiones, que nos posibilitan a nosotras, las disidentes del género, tener una vida vivible” (Barragán, 2017: 156).

En la búsqueda de esta performatividad diferente nace Serguei, el que se define como:

“Una figuración producto del bricolaje simbólico que, a través de la saturación del género, desmarca sus límites de identificación. Una mezcla entre lo femenino y lo masculino que excede estas convenciones, exponiendo sus signos de forma crítica y que usa el travestismo no solo para cruzar de un género a otro, sino para resaltar el machismo que ha significado lo femenino” (Ibídem).

En esta construcción identitaria, la artista desde su cuerpo se apropia de algunos rasgos arquetípicos de una identidad masculina “el machote” o “latín lover”, según Barragán (2008b: 1), su objetivo al utilizar esta identidad es: “desvirtuarla desde la paradoja. Tratando de llevarla al límite: confundiéndola, volviéndola ambigua y en cierto modo risible y obsoleta, para así ponerla en duda”. Pues considera “el machismo de las masculinidades heroicas, como un objetivo a ser flanqueado” (Barragán, 2013: 7).

#### *4.1.3. Parodia a la representación hegemónica de género*

Serguei es una parodia de la virilidad, por un lado, su apariencia es una extraña combinación entre elementos masculinos y femeninos, como por ejemplo, el uso del bigote y la barba hecha de lentejuelas que según la artista “representa un poder transferido, el de la legitimidad del sujeto masculino” (Barragán, 2013: 31) y, a la vez, sirve para transgredir la línea divisoria entre lo masculino y lo femenino, pues mientras el bigote masculiniza la apariencia femenina, también es feminizado por las lentejuelas que lo construyen porque estas son consideradas especialmente un ornamento femenino (Figura 2).

Los significados y denotaciones de lo que es masculino o femenino se entrecruzan y generan una ambigua lectura que hace evidente el grado de ficción y de artificio de la construcción identitaria. De igual forma, para Barragán es fundamental cuestionar las relaciones de poder fomentadas desde estas ficciones. Una de las ficciones que cuestiona por medio de la identidad de Serguei, es la construcción arquetípica de la apariencia femenina desde los términos de la belleza y la seducción<sup>2</sup>, según ha sostenido: “los hombres nos quieren ver bellas y es ahí donde lo femenino pareciera perder el sentido sin que esté sujeto a lo masculino” (Barragán, 2008a: 95).

---

<sup>2</sup> La artista realizó una investigación sobre arquetipos femeninos y masculinos en la publicidad, a través de ellos, llevó a cabo un análisis semiótico donde descodificó algunas características estandarizadas de apariencia y comportamiento de estos personajes que luego recicló y reutilizó paródicamente en la construcción de Serguei y en sus diversas intervenciones.

**Figura 2. Imagen de Serguei Ltda. (2008). Andrea Barragán**

*Fuente: Proyecto Serguei Ltda<sup>3</sup>.*

La segunda ficción que evidencia es el modelo de masculinidad dominante “el machote” que tiene el control de los deseos, la apariencia femenina y los suyos propios. Por este motivo, propone una contaminación de la masculinidad como categoría dominante, exagerando sus gestos, apropiándose de su apariencia y transgrediéndola. En sus propias palabras, la ambigua identidad de Serguei actúa como: “un pastiche simbólico que excede sus categorías, denunciando sus lógicas para fisurar el sistema sexo/género/deseo” (Barragán, 2013: 31) y así “saltar de la correspondencia de sexo=género=deseo” (Ibidem).

#### *4.1.4. Estrategia para contrarrestar la institucionalización de la identidad heteronormativa*

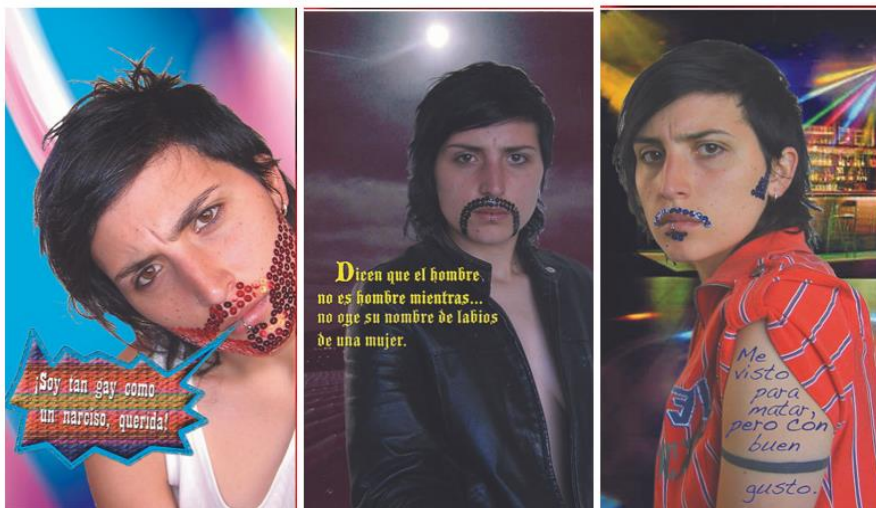
Después de su creación, la identidad de Serguei y como estrategia de circulación, la artista decidió adjudicarle la calidad de institución bajo el nombre: Serguei Ltda y, además, utilizó el formato del calendario para publicitar su imagen, estaba convencida que este producto publicitario de fácil distribución, era un eficaz “dispositivo de regulación de género” (Ibidem), pues a través de él, se suelen difundir identidades estereotipadas según los intereses comerciales de sus propietarios. Por ejemplo, la artista destaca que hasta este momento en Colombia era habitual encontrar que empresas empeñadas en captar el interés masculino recurran a poner como motivo decorativo de sus calendarios la imagen estereotipada de una mujer provocativa, voluptuosa y con muy poca ropa, como es el caso de la campaña de cerveza Águila creada en 1995 y denominada *las Chicas Águila* protagonizada por: “Un grupo de modelos jóvenes, bellas y delgadas, que, en traje de baño de dos piezas, o con pequeñas camisetas de la selección masculina de fútbol, promueven el consumo de cerveza. En las imágenes de afiches, almanaques y en la internet, las modelos aparentan vivir en una fiesta perpetua que transcurre en playas paradisíaca” (Tolosa Hernández, 2019: 710).

<sup>3</sup> Disponible en: <https://silvestrefuegolox.wixsite.com/andrealamisma/proyecto-Sergei-Ltda> [10-04-2023].

Y que fue de gran impacto publicitario, la figura de la chica Águila se convirtió en el ícono de noción de feminidad altamente estetizada e hipersexualizada, que a raíz de las críticas de género fue replanteada en el año 2021, reemplazando a las modelos por las jugadoras del equipo profesional de fútbol colombiano.

En el caso de Serguei Ltda, el objetivo de la artista era intervenir este tipo de significados, de los calendarios protagonizados por mujeres por medio de la inclusión del modelo de representación de la performatividad masculina de Serguei. En este dispositivo publicitario y de la misma forma, la estética presentada en los calendarios de Serguei Ltda, también articula un discurso paródico constituido por: el escenario colorido y artificial, la pose desenfadada y provocadora a la vez de Serguei y los textos cursis e irónicos que acompañan la imagen.

**Figura 3. Imágenes para calendarios de Serguei Ltda (2008). Andrea Barragán**



Fuente: Proyecto Serguei Ltda<sup>4</sup>.

En el segundo de estos calendarios (Figura 3) por un lado se presenta la imagen de Serguei con pose de macho romántico, según la misma artista, lucía: “La mirada directa, un bigote hecho con lentejuelas negras, una chaqueta de cuero negra entreabierto enseñando” sus pechos y por otro lado, esta imagen es confrontada con la siguiente frase de Antonio Machado: “Dicen que el hombre no es hombre mientras no oye su nombre de labios de una mujer” (Barragán , 2013: 31).

Según Barragán, decidió utilizar esta afirmación porque funciona como una “inscripción del sujeto masculino en la matriz heterosexual” (Ibídem), pues al interpretarla se puede percibir que “busca legitimar al hombre a través de la relación que pueda llegar a tener con una mujer” (Ibídem). De la misma manera, la artista ha asegurado que su intención en citarla era establecer una paradoja utilizando estos “presupuestos masculinos, hasta lograr subvertirlos y rebasar el género, pues cuando

<sup>4</sup> Disponible en: <https://silvestrefuegolox.wixsite.com/andrealamisma/proyecto-Sergei-Ltda> [10-04-2023].

ésta afirmación es hecha por una biomujer lesbiana cambia totalmente su significado y se traslada a la imaginería lésbica” (Barragán , 2013: 31).

De esta manera, puso en tela de juicio la escala de actitudes y comportamientos heteronormativos que el aparato publicitario pone ante los ojos de la sociedad, parodiando sus elementos para revertirlos y planteando de esta manera su propio “discurso estético-político” (Preciado, 2004: 101).

Otra cuestión para subrayar respecto a estos planteamientos es el objetivo tras el uso de la identificación corporativa de Sergei Ltda. en los calendarios, según señala la artista: “la razón por la cual detrás de cada calendario está el nombre de la supuesta institución que los produce que se llama Serguei Ltda.” (Barragán, 2008a: 101), es porque quería convertir en una institución aquello que está “fuera de lo institucionalizado, eso mismo que convive al margen fuera de lo correcto” (Ibídem).

El introducir su imagen transgénero bajo la figura institucional, es una forma de demostrar los modelos de normativización en los que se ha construido la identidad de género. Del mismo modo, al crear una institución ficticia como patrocinadora de su imagen, está valiéndose de las estrategias de mercadeo de la industria publicitaria. Donde se implanta y apoya un modelo identitario determinado por los fines de la institución. En el caso de Sergei, debemos tener en cuenta que no representa ningún interés ajeno a ella misma, simboliza los propios que se concentran en proponer un cuestionamiento sobre la forma en que se puede construir y se asumir una identidad de género.

La artista ha aclarado que su estrategia de enmarcar su identidad transgénero bajo una figura institucional, en un principio pensó que era suficiente con producir estos dispositivos visuales para facilitar la circulación de su mensaje crítico en algunos espacios públicos, pero en el proceso descubrió que las censuras estaban arraigadas no sólo en la sociedad sino incluso dentro de ella misma. Veamos a continuación su testimonio al respecto:

“Planeaba entregárselos a los repartidores de volantes para que los entregaran a plena luz del día, pero no pude, me dio miedo de ser agredida verbal o físicamente. Así que empecé a repartirlos entre amigos para que los repartieran entre sus amigos y familiares. También los dejé en bares gays y no gays. Lo que me llevó a reflexionar que la censura no sólo se efectúa de ellos hacia nosotros sino que esa censura también vive en nosotros mismos sin que ellos ni siquiera se manifiesten, que es la realidad que vive en nosotros como sujetos de ésta cultura occidental” (Barragán, 2008a: 102).

En la afirmación, la artista se concientiza de que ella teme sobrepasar los límites de la exclusión, teme por su integridad porque esta decisión que transgrede, también la expone a las reacciones violentas que pueda ocasionar. Es decir, interiormente vive su propia paradoja de género: “entre las normas y las posibilidades de resistirlas para materializar el deseo propio” (Barragán, 2013: 31).

Esta limitación en la circulación de los calendarios también visibiliza que la identidad homosexual sigue siendo un aspecto tabú en el marco de determinados discursos. Con respecto a esto, como ha señalado (Douglas, 1973 citada por Butler, 1990: 254): “Todo discurso que establece los

límites del cuerpo sirve también para instituir y naturalizar algunos tabúes respecto de los límites, las posturas y los modos de intercambio adecuados que definen lo que conforma los cuerpos”.

En este caso la identidad femenina masculinizada que propone Serguei es el símbolo de resistencia de ese tabú dentro del discurso que sobre lo femenino ha expuesto habitualmente la publicidad. Entonces Serguei es un símbolo antagónico de la imagen femenina institucionalizada y Barragán al institucionalizar la identidad transgénero de Serguei, busca desnaturalizar su categoría de tabú y así liberarla de la censura. El discurso regulador transmitido habitualmente por medio del formato del calendario, es transgredido por la identidad de Serguei que traspasa los límites instituidos y naturalizados para la representación del cuerpo femenino.

#### 4.1.5. Intervenciones performativas en el espacio expositivo

Ahora me refiero al performance *Sin vergüenza* (Figura 4) que formó parte del proyecto Serguei Ltda. que fue presentado en el Museo de Antioquia para el bicentenario en la exposición: “Colombia 200 años, historias, imágenes y ciudadanías” en el año 2010.

En esta ocasión, decidí llevar Serguei al espacio expositivo por medio del performance, en el cual creó un escenario para este personaje; caracterizando a un cowboy interpretaba *Escándalo* una canción ranchera de Javier Solís que para Barragán “habla de un amor atravesado por la diferencia de clases” (Barragán, 2013: 32).

**Figura 4. Imágenes performance *Sin vergüenza*, proyecto Serguei Ltda. Museo de Antioquia (2010).  
Andrea Barragán**



Fuente: Proyecto Serguei Ltda.<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Disponible en: <https://silvestrefuegolocx.wixsite.com/andrealamisma/museo-de-antioquia?lightbox=i287cq> [18-02-2024]

La artista ha señalado que la elección de esta canción no fue gratuita, pues en su contenido hay frases como: “No hagas caso de la gente/ sigue la corriente/ y quíereme más. / Que, si esto es escandaloso, / es más vergonzoso, / no saber amar” (Barragán, 2013: 32) aluden a la censura de una práctica amorosa. Barragán se vale de este mensaje para aplicarlo a la censura que ha experimentado en sus propias prácticas amorosas debido a su condición sexual y afirma: “Mientras interpreto a Serguei, señalo que es la misma situación que vivo, cuando mi práctica es regulada por medio del escándalo y el estigma, invalidando mi sexualidad a través de la heterónoma, sacando así ésta práctica de la esfera social y devolviéndola al orden privado” (Ibídem) donde son invisibilizadas y negadas.

Por otro lado, la artista ha señalado que: “En este espacio, no sólo denunciaba dispositivos de regulación de género” (Ibídem: 30) como en el caso de los calendarios, si no que pretendía “poner acción el mito completo, en el simulacro de una subjetividad fugada de los límites reconocibles y establecidos en este sistema” es decir “actuar performativamente para denunciar lo performativo del género” (Ibídem: 32).

**Figura 5. Imágenes performance *De puta madre*, proyecto Sergei Ltda (2011). Andrea Barragán**



Fuente: (Barragán, 2013: 33).

En sus planteamientos usa la intervención performativa como un medio de trasgresión de aquello que esta convencionalmente impuesto y que limita y censura una construcción libre la identidad de género. Por ejemplo, en el performance *De puta madre* (Figura 4) que también formó parte del “Proyecto Serguei Ltda.”, presentado en septiembre de 2011 en el marco de *Resistir & Articular: Encuentro para pensar activismos y sexualidades*, realizado en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, presentó la identidad de Serguei construida entre las apariencias de una monja y de Jesús.

Opina Barragán, que su objetivo era cuestionar la estructura de poder patriarcal de la religión católica, presentó una representación de Jesús “en clave femenina”. En esta oportunidad este personaje transgénero paradójicamente interpretaba: la canción *Quiero ser santa* de la banda española Parálisis permanente. En la que hay frases como: “Quiero ser carbonizada, azotada, flagelada, levitar

por las mañanas y en el cuerpo tener llagas, quiero estar acongojada, alucinada y extasiada, tener estigmas en las manos, en los pies y en el costado” (Barragán, 2013: 33).

La intención de Barragán (Ibídem), es que al emitir este mensaje la monja (personaje asociado a la pureza y la sumisión) se convierta en “un sujeto burlón-burlesque dueño de su cuerpo y constructor de su deseo”, en este caso “se burla de esta ficción desafiando la sumisión de nosotras las mujeres en el patriarcado”. De la misma manera, la imagen que proyecta su apariencia es extraña y ambigua, el hábito de monja contrasta con la barba dorada en su rostro construida con esponjas metálicas (utilizadas para fregar los platos). La artista dice que la función discursiva de la mezcla de estos elementos es subvertir la creencia de la mujer “como esclava del hogar”, en este caso “tomando la forma de monja la esclava de la Iglesia, la esposa de Dios” (Ibídem).

Partiendo de esta idea y como un aspecto clave para comprender más a fondo la propuesta de Barragán a continuación se analizarán algunos elementos retóricos que hacen parte de la estrategia performativa que Sergei Ltda pone en funcionamiento en cada una de estas propuestas, para denotar la ficción de las construcciones de género.

#### **4.2. Elementos simbólicos que configuran la identidad drag king de Sergei Ltda**

A través de las obras referidas anteriormente, se puede ver que la apariencia y la actitud corporal que se adquiere a través de la identidad drag, son determinantes en su construcción simbólica y los significados retóricos que despliega. El primero de estos aspectos: apariencia, se ve reflejado en las prendas que se usan y el significado simbólico que se adjudica a ellas, el segundo de estos: actitud corporal, se evidencia en las poses como materialización de la propia concepción de género.

Por su parte, las prendas desde la perspectiva disidente toman un matiz transgresor, cuando fluctúan entre dos acciones que parecen similares pero que generan significados distintos: vestir o travestir. El acto de vestir, en el imaginario popular regido por una visión patriarcal, se refiere al acto de cubrir la desnudez con prendas adecuadas al género y al contexto, por otro lado, desde esta óptica travestir adquiere el significado contrario entendiéndose que es la acción ¿de? vestirse con ropa y accesorios típicos del género opuesto al asignado al nacer, incluso con fines imitativos. En contraposición a estos argumentos (Butler, 1990) ha planteado las siguientes interrogantes: “¿Es el travestismo la imitación del género o bien resalta los gestos significativos a través de los cuales se determina el género en sí? ¿Ser mujer es un hecho natural o una actuación cultural? ¿Esa naturalidad se determina mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través de las categorías de sexo y dentro de ellas?” (Ibídem: 37).

Aplicadas a Serguei, como parte de una respuesta, se podría señalar que, en primer lugar, Barragán ha afirmado que su construcción no es un mero acto de imitación, sino un acto de confrontación, veamos su argumento: “Cuando me travestí como Serguei LTDA, no lo hice para personificar el deseo de ser otro inverso y masculino, puesto que lo asumí como una estrategia que me serviría para cuestionar el género como productor y regulador de unas identidades particulares, por medio de las cuales se sitúa a los sujetos en unas relaciones de poder” (Barragán, 2013: 31).



La artista está convencida, tal como lo planteó Butler, que la construcción del género no es un hecho natural sino una actuación cultural, por lo cual, ella era quien debía crear las reglas y los argumentos de su performance de género. Incluso ha señalado que: “El travestismo para ella ha implicado una crítica radical a la identidad en donde intervenir el sistema sexo/ género/ deseo le ha llevado a entender los procesos de subjetivación como producciones culturales y le ha permitido desencializar las categorías de género; pues, si no son instancias biológicas, son culturales y las mismas pueden ser deconstruidas” (Barragán, 2013: 31).

Para la artista, lo que (Butler, 1990) cuestiona no es el género en sí mismo, si no la concepción de un género absoluto. Recordemos que Barragán ha señalado en constantes ocasiones que el punto de partida de su planteamiento, ha sido su oposición en contra de la concepción heteronormativa del género, que ha ejercido un poder restrictivo respecto a los modos de construcción de la identidad.

Como lo hemos visto en las acciones de Serguei Ltda, constituyen un sistema de sentidos, que desarticulan el modelo de dominio heteronormativo y patriarcal sobre la apariencia y el comportamiento de la mujer. Un ejemplo claro de ello es que ha afirmado haber construido a Serguei, no como una imitación del varón, sino como su manifestación como <no mujer>. De esta manera, deja patente que como individuo no se puede definir en una construcción de género heteronormativa.

En su caso, elementos como las prendas no se asumen como meros ornamentos, sino como símbolos identitarios con alta capacidad crítica, por ejemplo “La barba de Serguei representa un poder transferido, el de la legitimidad del sujeto masculino justificada en unas características biológicas que constituyen un cuerpo más poderoso” (Ibídem).

**Figura 5. Ademanes, proyecto Serguei Ltda (2011). Andrea Barragán**



*Fuente: (Barragán, 2013: 31).*

Además, el potencial de estos elementos se ve reforzado con el sentido que evoca el cuerpo en la performance de género, por ejemplo: Barragán, para dejarlo claro, no sólo interviene los “signos corpóreos” de apariencia que se le han adjudicado por ser mujer, sino también “otros medios discursivos” (Barragán, 2013: 31) como los gestos, la pose, la palabra o como le llamaría la propia artista *los ademanes* cargándolos de ironía y teatralidad (Figura 6).

Según la artista: *Los ademanes* en su “cuerpo son una tacha, una tacha que marca una representación abyecta” (Ibídem). Recordemos que autoras como (Kristeva, 1980 citada por Butler, 1990: 173) han sostenido que “lo *abyecto* nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en *Otro*”. En el caso de Serguei: “La construcción del *no yo* como lo abyecto determina los límites del cuerpo” (Ibídem: 173).

Por otro lado, las acciones de este personaje rayan entre lo paródico y lo dramático, revelan paralelamente la parodia del género y las vicisitudes que forman parte de ella, por ejemplo: en el performance *Sin vergüenza*: la exclusión social de las relaciones homosexuales y en *De puta madre*: la dominación de poder patriarcal sobre el sexo femenino, sin importar en este caso la orientación sexual de la sometida.

Con respecto a estos dos ejemplos, se nota que bajo la estrategia performativa del travestir o vestir para subvertir, Barragán propone una redefinición del concepto de género: mezclando nociones absolutas, y, para demostrar que su naturaleza es variable y ficticia. Pues sabe que al ser demostrado que la identidad de género es producto de la ficción, pierde su poder como regla.

De igual modo, otro de los objetivos que se propone Barragán por medio de la identidad transgénero de Serguei, es liberar al cuerpo de su destino heteronormativo. Pues bajo esta concepción de género el “cuerpo parece ser un medio pasivo que está destinado a repetir una historia heterosexual” (Butler, 1990: 254). Es decir, que se concibe como un argumento inamovible.

Según la artista, la identidad transgénero de Serguei le permite: “encontrar formas creativas de boicotear el sistema” heteronormativo, para apropiarse “del género discursivamente e intervenirlo” y de la misma forma, “subvertir sus formas de regulación, saturando la categoría hasta volverla ilegítima” (Barragán, 2013: 31).

Así, considerando, la identidad de Serguei es una estrategia de política identitaria, que inserta su discurso en espacios sociales dominados por la heteronormatividad para transgredirla. De modo que como lo ha sostenido (Halberstam, 2008: 55) en su libro *Masculinidad femenina*, refiriéndose a la obra de la artista Peggy Shaw “La masculinidad femenina se manifiesta como una puesta en escena militante y valiente sobre la reorganización de las dinámicas” sociales.

Igualmente, propuestas como la de Barragán nos dejan claro que el género, como ha argumentado Butler (1990 citada por Spargo, 2004: 67): “[...] no es la extensión conceptual o cultural del sexo biológico [...] sino una práctica discursiva permanentemente estructurada”.

“La apariencia y comportamiento denotado por Sergei Ltda como otras manifestaciones de identidad drag para (Méndez, 2002 citado por Gajardo *et al.*, 2020-2021: 62) se impone performativamente en contra de “un Corpus construido sociohistóricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina” (Méndez, 2002 citado por Gajardo *et al.*, 2020-2021: 62).

### **4.3. Impacto de estos proyectos performativos en el contexto artístico colombiano**

Enciso Mancilla (2017: 495), ha señalado que el principal impacto de la obra de esta artista, en el panorama artístico colombiano radica en que contribuye en la reflexión del “género como una construcción performativa, con consecuencias reales en las maneras en que experimentamos y vivimos nuestros cuerpos y sexualidades”.

Esto resulta significativo, incluso paradójico en un contexto como Colombia que es “un país conservador y católico, donde las mujeres son sujetos sociales sólo cuando cumplen sus roles de complemento masculino. Aunque en las últimas dos décadas se ha visto un incremento del marco legal y de las instituciones gubernamentales que las protegen, éstas siguen siendo ciudadanas de segunda clase” (Ibídem).

Las condiciones de violencia social del país, históricamente han afectado a las mujeres, especialmente desde la primera década siglo XX, en el medio del arte personalidades como Débora Arango han logrado cuestionar y contrarrestar directamente condiciones de censura y represión que ha recibido el género femenino. A pesar que, como lo ha indicado (Thomas, 1997 citada por Enciso Mancilla, 2017) durante mucho tiempo las situaciones y preocupaciones experimentadas por las mujeres en Colombia no han sido “un tema de discusión porque son consideradas algo fuera de lugar respecto a otros temas más “urgentes” en el panorama social y político del país” (Enciso Mancilla, 2017: 496) y más aún: “En el caso de las lesbianas el asunto no es mejor, a razón de la doble exclusión de los sistemas de representación colombianos, por ser mujeres y homosexuales. Sin embargo, en los últimos años la visibilización de las mujeres diversas sexualmente ha comenzado a ser notoria, especialmente en Bogotá” (Ibídem).

En este contexto, Barragán a través de proyectos como Sergei Ltda. hace frente a estas circunstancias, con una estrategia contundente: “triturar la metáfora de sexo/género burlándose de heterosexualidad obligatoria y naturalizada” (Butler 2007: 81 citada por Enciso Mancilla, 2017: 233).

A través de la construcción identitaria y las irrupciones en diversos espacios físicos y virtuales “Serguei Ltda, desorganiza el ideario de correspondencia sexo/género del escenario hetero colombiano” (Enciso Mancilla, 2017) contribuye en su debate y reflexión en el escenario artístico y fuera de él.

## 5. Conclusión

A lo largo de las reflexiones expuestas en este texto y específicamente del caso de Barragán, se puede ver como la construcción identitaria drag king, se configura como una estrategia para sobrepasar la noción de obligatoriedad sexo y género y se manifiesta como un acto de resistencia que enfrenta y supera patrones heteronormativos.

En todos los elementos que la configuran: vestuarios, gestos y acciones, se refleja la premisa de creadoras como Barragán de asumir su género como una construcción propia. Declarando de esta forma, que el género es una categoría que puede ser redefinida constantemente y que la identidad como práctica discursiva, no debe ser concebida un sello clasificatorio esencialista, estático e ineludible.

La construcción identitaria drag king es una resignificación, que irrumpe en la normalidad canónica de la noción sexo y género, revelando la importancia de ser y sobre el parecer, en esta dinámica el cuerpo se manifiesta como símbolo con significado versátil, abarca el empoderamiento, la subversión, la autoexpresión y la autorepresentación. En el marco de este tipo de performatividad la identidad de género es concebida como una experiencia de apropiación, además de su función como categoría social, teórica y política.

Para Barragán, la construcción identitaria materializada a través de Sergei Ltda, es una manifestación de su disidencia de género, desde la que su identidad actúa como herramienta subversiva de intervención y concienciación, su ejercicio performativo detonado a través de la ironía funciona a manera de un elemento transformador de sentidos en la vivencia de la misma artista y el espectador que presencia esta experiencia, que como ha subrayado Halberstam (2008 citada por Enciso Mancilla, 2017) “reta la heterosexualidad normativa como el único patrón de construir el cuerpo y la identidad” (Enciso Mancilla, 2017: 234). Esto se puede evidenciar por ejemplo a través del uso de denominación Sergei Ltda, en este caso, la artista hace una denuncia a la institucionalidad de los géneros y sus representaciones sobre todo en aquellas encargadas en reglamentar y perpetuar la heteronormatividad como modelo exclusivo y excluyente.

En conclusión, su trabajo por un lado plantea un debate muy profundo sobre cómo la masculinidad y feminidad hegemónicas y las dinámicas de poder heteropatriarcales han limitado históricamente la construcción de la identidad de género y por otro revela la potencialidad del lenguaje visual y performativo para contrarrestar esta situación.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aliaga, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid: Nerea.
- Bañón, Águeda (2020). “La identidad sexual en el arte contemporáneo: del género al transgénero”. En: *Museo feminista virtual*. Disponible en: <https://museofeministavirtual.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Laidentidadsexual.pdf> [03/03/2025].
- Barragán, Andrea (2017). “Nefanda. Lenguaje invertido, descifrando lo innominable”. En: *Errata*, 17, Feminismos, pp. 154 -159.
- Barragán, Andrea (2008a). *BE*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes. Disponible en <https://repositorio.javeriana.edu.co/items/2fd41651-9b82-467f-9de6-0a80b582d132> [03/03/2025].
- Barragán, Andrea (2008b). “La explicación de los calendarios de SERGUEI LTDA”. Disponible en: <http://yoyoxoxo.blogspot.com.es/2008/04/la-explicacin-de-los-calendarios-de.html> [03/03/2025].
- Barragán, Andrea (2013). “Ademanes”. En: *Revista Vozal* 2, pp.1-11. Disponible en: [https://www.academia.edu/11915796/Ade\\_manes\\_Masculinidades\\_en\\_cuerpo\\_ajeno](https://www.academia.edu/11915796/Ade_manes_Masculinidades_en_cuerpo_ajeno) [10/03/2025].
- Bautista, Sandra Patricia (2019). *¡Hey chicas! ¿Dónde están? Poéticas de acción y reacción del género femenino en el arte colombiano. 1980-2015*. Sevilla: Enredars.
- Butler, Judith (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Nueva York: Routledge.
- Cerón, Jaime (2010). “Los desgenerados”. En: *Revista Semana*. 22 de junio. Disponible en: <https://www.semana.com/arte/articulo/los-degenerados/22515/> [10/03/2025].
- Cortés Picazo, Luis Claudio (2017). “Irrupción postfeminista en Chile a través de las artes visuales y la performance”. En: *Universum (Talca)*, 32(2), pp. 29-45. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/s0718-23762017000200029> [10/03/2025].
- Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI.
- Enciso Mancilla, Andrea Juliana (2017). “Machorras y areperas en espacios públicos en Colombia”. En: Sara Elizabeth Lewis, Rodrigo Borba, Branca Falabella Fabrício y Diana de Souza Pinto (Eds.). *Queering paradigms IV. Insurgencias queer del sur del Ecuador*. Oxford: Peter lang. pp. 221- 245.
- Escudero Aliás, Maite (2009). “La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón”. En: *Arte y políticas de identidad*, 1, pp. 49-64.
- Gajardo, Martina *et al.* (2020-2021). “Identidad del drag santiaguino: elementos esenciales y autopercepciones”. En: *Revista del Laboratorio de Etnografía Nativo Digital*, 3(3), pp. 61- 80.
- Generelo, Jesús (2017). “El valor de la TRANSgresión”. En: Andres Gutiérrez Usillos, *Trans\* diversidades e identidades de género*. Madrid: Museo de América. pp. 13-14.
- Gutiérrez, Laura (2013). “El arte no es un lujo: Cruces y miradas sobre la teoría y la metodología feminista desde el arte para pensar el contexto Argentino”. En: *III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Centro Interdisciplinario de

- Investigaciones en Género, pp.1-8. Disponible en: <https://doi.org/10.21142/des-0901-2017-125-144> [16/03-2025].
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- Kristeva, Julia (1980). *Poderes de la perversión*. Paris: Editions du seuil.
- Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Preciado, Beatriz (2004). “Género y performance”. En: *Revista Zehar*, (54), pp. 1-14.
- Rabasa Pons, Alba (2018). “Los talleres Drag King: Una metodología feminista de investigación encarnada”. En: *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13), pp. 55-79. Disponible en: <https://doi.org/10.25009/it.v9i13.2555> [20/03/2025].
- Rich, Adrienne (2004). “Heterosexualidad forzoza y experiencia lesbiana (1978)”. En: Juan Vicente Aliaga. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Madrid: Editorial Nerea. Vol. 16, pp. 105-106.
- Sabsay, Leticia (2012). “La performace drag king: usos del cuerpo, identidad y representación”. En: *Questión*, 1(12), pp.1-10.
- Saxe, Facundo (2015). “La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones”. En: *Estudios Avanzados*, (24), pp. 1-14.
- Serret, Estela (2009). “La conformación reflexiva de las identidades trans”. En: *Sociológica*, 24(69), pp. 79-100.
- Spargo, Tamsin (2004). *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa.
- Tolosa Hernández, José Germán (2019). “Las chicas Águila. El uso sexista de la mujer en la publicidad colombiana”. En: *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] visible*, pp. 709-717. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/aniav.2019.9019> [05-04-2024].
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*. México: El Colegio de México, programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer y el Instituto Mexicano de Cinematografía.