

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

**LOOKING GAY “POSITIVO PARA MARICAS”:
EL TEATRO QUEER COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO PARA
EL DESMANTELAMIENTO DE LA HETERONORMATIVIDAD**

Diego Felipe Velasco Rivera

Código estudiantil: 2007177033

Trabajo de grado para optar al título de

Licenciado en Artes Escénicas

Tutor:

Eduardo Antonio Silva

Bogotá D.C., Colombia

2026

LOOKING GAY “POSITIVO PARA MARICAS”:
EL TEATRO QUEER COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO PARA EL
DESMANTELAMIENTO DE LA HETERONORMATIVIDAD

Diego Felipe Velasco Rivera

Código estudiantil: 2007177033

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Artes
Escénicas

Tutor:

Eduardo Antonio Silva

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá D.C., Colombia

2026

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	5
Introducción	6
Capítulo 1. Problematicación de la investigación	8
1.1 Planteamiento del problema	8
1.2 Justificación	9
1.3 Pregunta de investigación	12
1.4 Objetivo general	12
1.5 Objetivos específicos	13
Capítulo 2. Marco teórico	14
2.1. El teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico.....	14
2.2. Teorías queer y disidencias sexuales.....	19
2.3 Heteronormatividad como régimen de poder.....	20
2.4 Disidencia sexual como respuesta política.....	23
2.5. Performatividad.....	25
Capítulo 3. Marco metodológico	32
3.1 Enfoque de investigación	32

3.2 Métodos de investigación	33
3.3 Unidad de análisis	33
3.4 Población	34
3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de información.....	34
3.6 Categorías de análisis	35
Capítulo 4. Análisis e interpretación de resultados	37
4.1 Anatomía del poder heteronormativo en <i>Looking gay “Positivo para maricas”</i>	37
4.2 Disidencias sexuales y subversión del orden sexo-genérico	48
4.3 Desmantelando la heteronormatividad	62
4.4 Reflexión artístico-pedagógica de los creadores	79
Conclusiones	94
Referencias	99
Anexos	102

Resumen

La presente investigación analiza la obra de teatro queer *Looking gay “Positivo para maricas”* como un dispositivo artístico-pedagógico que busca dismantlar la heteronormatividad mediante la representación escénica de personajes disidentes que cuestionan y reflexionan las sexualidades normativas. El estudio se basa en el análisis de contenido y el análisis dramático como métodos principales para examinar la dramaturgia de la obra. Además, incorpora entrevistas semiestructuradas realizadas a actores, director y autor, con el propósito de comprender las intencionalidades pedagógicas y presentes en el proceso creativo y en la experiencia con el espectador.

La investigación dialoga con las teorías queer y con autores como Judith Butler, Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, Monique Wittig y Paul B. Preciado, entre otros, para analizar categorías relacionadas con la heteronormatividad, la performatividad del género, la disidencia sexual y las estéticas queer, evidenciando que la obra utiliza la parodia y la estética camp para cuestionar los discursos que naturalizan la heterosexualidad como única forma legítima de vivir en sociedad.

Los resultados permiten concluir que la obra de teatro *Looking gay “Positivo para maricas”* funciona como un dispositivo artístico-pedagógico al promover procesos de reflexión crítica tanto en los actores como en el público, posibilitando la problematización de prejuicios y estructuras de poder asociadas al género y la sexualidad. Por lo tanto la obra contribuye a la visibilización de las disidencias sexuales y a la construcción de escenarios pedagógicos que favorecen el reconocimiento de la diversidad y la transformación de imaginarios en torno a las sexualidades no normativas.

Palabras clave: teatro queer, heteronormatividad, pedagogía queer, disidencia sexual, dispositivo artístico-pedagógico, performatividad.

Introducción

El diálogo entre arte y pedagogía permite que las artes escénicas se consoliden como un espacio importante para la reflexión crítica sobre las dinámicas sociales que configuran las identidades, los cuerpos y las formas de comunicarse y ver al otro. El teatro queer surge como una práctica artística y política que cuestiona las normas de género y sexualidad impuestas por la cultura dominante, generando escenarios emergentes, en nuestra ciudad y en la academia, de resistencia frente a las estructuras que privilegian la heterosexualidad como modelo único y válido socialmente.

La presente investigación surge del interés por comprender cómo la obra de teatro *Looking gay “Positivo para maricas”* construye una mirada crítica frente a la heteronormatividad y cómo puede ser entendida desde una dimensión artístico-pedagógica. La obra propone una narrativa desde la sátira y el humor en la que la diversidad sexual es presentada metafóricamente como una pandemia gay-queer que amenaza el orden social establecido poniendo en peligro la institución de la familia tradicional. A partir de este recurso dramático, la puesta en escena evidencia dispositivos de discriminación, vigilancia y control que históricamente han recaído sobre las personas con orientaciones sexuales e identidades de género no normativas.

De esta manera, la investigación propicia el diálogo entre las teorías queer, el teatro y la pedagogía crítica, reconociendo que las manifestaciones artísticas no sólo representan la realidad social, sino que también intervienen en ella mediante la producción de sentidos y experiencias de aprendizaje que permiten instalar la noción de dispositivo artístico-pedagógico comprendiendo el teatro como una práctica que puede generar procesos de reflexión y transformación en quienes participan de la experiencia escénica.

La investigación se organiza en cuatro capítulos en donde se presentan en primer lugar la problematización, la justificación, la pregunta de investigación y los objetivos. En un segundo momento se desarrolla el marco teórico que sustenta el estudio desde las teorías queer, la heteronormatividad, el teatro queer y la pedagogía queer. El tercer capítulo presenta el diseño metodológico y finalmente, el cuarto capítulo presenta el análisis de la dramaturgia y de las percepciones de los participantes, permitiendo establecer de qué manera la obra funciona como un dispositivo artístico-pedagógico orientado al cuestionamiento, la reflexión y el desmantelamiento de la heteronormatividad.

Capítulo 1. Problematicación de la investigación

1.1 Planteamiento del problema

La heteronormatividad funciona como uno de los principales sistemas de regulación social de las identidades y expresiones de género, se instaura a través de instituciones como la familia, la escuela, los medios de comunicación y la religión estableciendo modelos considerados verdades únicas de comportamiento sexual y afectivo, mientras que otras formas de existencia son marginadas, invisibilizadas o consideradas desviadas.

En el contexto colombiano, a pesar de los avances legales en materia de derechos para la población lgbtiq+, persisten múltiples formas de discriminación, violencia simbólica y exclusión social dirigidas hacia las personas cuyas identidades y orientaciones sexuales no se ajustan a la norma heterosexual, dejando relegado así el avance social. Estas dinámicas evidencian la necesidad de generar espacios pedagógicos, culturales y artísticos que promuevan la reflexión crítica frente a los discursos que reproducen la desigualdad.

Según Colombia diversa (2025) En Colombia residen aproximadamente 452.000 personas lgbtiq+, lo que representa el 1,2% de la población adulta del país. La magnitud de la violencia contra este sector es crítica, el sistema judicial registra un total de 58.000 víctimas. Solo en 2024, se reportaron 667 denuncias por homicidios y feminicidios, ya sean consumados o no, contra personas con orientaciones e identidades diversas.

Por la anterior necesidad social, emerge el teatro queer como una práctica artística que no se limita a representar experiencias de diversidad sexual y de género, sino que propone cuestionar las estructuras que producen la exclusión, esto a través de recursos como la parodia, el camp, la performatividad y la resignificación de identidades disidentes, el teatro

queer puede convertirse en un espacio de producción de conocimiento y transformación social que pone en duda la que pareciera ser una verdad natural.

La obra *Looking gay “Positivo para maricas”* constituye un caso relevante para el análisis debido a que plantea una crítica directa a la heterosexualidad obligatoria mediante una dramaturgia que convierte la heteronormatividad en antagonista social. Sin embargo, más allá de su dimensión artística, resulta pertinente indagar si esta propuesta escénica genera procesos pedagógicos que permitan transformar las percepciones sobre las sexualidades no normativas. Por tal razón, el problema central de esta investigación consiste en comprender de qué manera la dramaturgia y las experiencias de creación presentes en la obra configuran un dispositivo artístico-pedagógico para cuestionar la heteronormatividad, articulando recursos dramáticos, performativos y estéticos que promueven la reflexión crítica sobre los discursos heteronormativos. Ahora bien, entre las principales limitaciones del estudio se encuentra el análisis de una única obra de teatro queer y la participación exclusiva del director y de los actores en las entrevistas, por lo que futuras investigaciones podrían ampliar la muestra incorporando otras obras, agrupaciones teatrales y las percepciones de los espectadores para enriquecer la comprensión del fenómeno.

1.2. Justificación

La presente investigación es una necesidad pedagógica, social y académica en el campo de las artes escénicas y los estudios sobre género y sexualidad. En primer lugar, aborda una problemática contemporánea relacionada con la insistencia de discursos heteronormativos que continúan regulando las identidades y el deseo en la sociedad colombiana. Según Colombia diversa (2025), En las últimas décadas, Colombia ha alcanzado avances políticos y jurídicos significativos, consolidándose regionalmente como un país garante de derechos a través de instrumentos como la Política Pública Nacional lgbtiq+

(CONPES 4147 de 2023) y sentencias de la Corte constitucional que exigen la protección de la dignidad humana y el enfoque diferencial. Sin embargo, se advierte que estos avances coexisten con estructuras cisheteronormativas que continúan legitimando la discriminación, exclusión y violencia bajo la premisa de que la heterosexualidad es la única norma válida

Aunque en las últimas décadas se han producido avances jurídicos y políticos en materia de reconocimiento de derechos para la población lgbtiq+, continúan existiendo prácticas de discriminación, exclusión y violencia sustentadas en la idea de que la heterosexualidad constituye la única forma válida de existir en sociedad.

Las artes escénicas constituyen un espacio de reflexión crítica, en cuanto representan la realidad, la cuestionan y la resignifican a través de la experiencia estética. Mediante la dramaturgia, el cuerpo y la interacción con el público, el teatro produce nuevos sentidos sobre problemáticas sociales, permitiendo confrontar creencias, prejuicios e imaginarios colectivos. En este sentido, el teatro queer adquiere un valor artístico-pedagógico al visibilizar las disidencias sexuales y promover una mirada crítica frente a la heteronormatividad, favoreciendo la construcción de formas más inclusivas de comprender la diversidad. De ahí que adquiera especial relevancia por su capacidad para cuestionar las normas que regulan los cuerpos, los afectos y las sexualidades, evidenciando que estas responden a construcciones sociales más que a realidades naturales.

A través de sus recursos estéticos y performativos, la obra de teatro objeto de estudio no solo visibiliza las disidencias sexuales, sino que promueve una reflexión crítica sobre la heteronormatividad, diferenciándose de otras formas de representación centradas únicamente en la inclusión. De este modo, el teatro queer propone una mirada crítica orientada a desestabilizar las categorías tradicionales de género y sexualidad, generando nuevas posibilidades de comprensión sobre la diversidad humana.

Desde la perspectiva académica, esta investigación aporta al fortalecimiento de los estudios sobre teatro queer en Colombia, un campo que aún cuenta con una producción incipiente dentro de las artes escénicas y la pedagogía teatral, en especial porque no se sistematizan las experiencias, salvo la monografía de grado realizada por los estudiante de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, Richard Sarmiento y Maribel Tellez, (2016). *Teatro gay: Del discurso al hecho artístico*. La cual se convirtió en referente de la actual investigación.

El análisis de la obra Looking gay “Positivo para maricas” propone ampliar las discusiones sobre las relaciones entre creación artística, teoría queer y formación crítica de creadores y de públicos, aportando a la construcción de conocimiento situado desde experiencias teatrales desarrolladas en contextos locales.

Asimismo, la investigación aporta al campo conceptual al poner en diálogo autores fundamentales de las teorías queer como Judith Butler, Michel Foucault, Monique Wittig, Eve Kosofsky Sedgwick y Paul B. Preciado con los estudios teatrales y pedagógicos que permiten comprender cómo categorías como heteronormatividad, performatividad, biopoder, disidencia sexual y pedagogía queer pueden materializarse en la dramaturgia y en las prácticas escénicas que emergen en la ciudad de Bogotá.

Por otra parte, la investigación posee una importancia pedagógica significativa para la Licenciatura en Artes Escénicas, debido a que explora el potencial educativo del teatro más allá de los espacios escolares tradicionales, aunque no se pueda afirmar que exista una trayectoria investigativa sobre teatro queer, salvo la monografía de grado antes mencionada. La obra analizada demuestra que el hecho escénico puede constituirse en una experiencia de

aprendizaje que interpela tanto a los creadores como al público, promoviendo procesos de reflexión crítica sobre las estructuras de poder asociadas al género y la sexualidad.

Finalmente, este trabajo contribuye al perfil profesional del Licenciado en Artes Escénicas al fortalecer competencias investigativas orientadas al análisis crítico de las prácticas artísticas y pedagógicas permitiendo comprender el teatro no sólo como una expresión estética, sino también como una herramienta de transformación social capaz de cuestionar discursos hegemónicos y promover formas más inclusivas de habitar y reconocer la diversidad.

1.3. Pregunta de investigación

¿Cómo funciona la obra de teatro queer *Looking gay “Positivo para maricas”* como dispositivo artístico-pedagógico que busca dismantelar la heteronormatividad?

1.4- Objetivo general

Analizar la obra de teatro queer *Looking gay “Positivo para maricas”* como dispositivo artístico-pedagógico que busca dismantelar la heteronormatividad a través de su dramaturgia, sus estéticas queer y las percepciones de sus creadores.

1.5. Objetivos específicos

1. Identificar las representaciones de la heteronormatividad como régimen de poder presentes en la dramaturgia de la obra.
2. Analizar las formas de disidencia sexual, performatividad y estética queer que configuran la propuesta dramática de *Looking gay* “*Positivo para maricas*”.
3. Interpretar las percepciones de los actores, director y autor sobre los alcances artístico-pedagógicos de la obra en relación con el cuestionamiento de la heteronormatividad.

Capítulo 2. Marco Teórico

La presente investigación sitúa al teatro queer como un eje fundamental de transformación que puede permitir la construcción de una mirada crítica al entrar en diálogo con conceptos de las teorías queer como la heteronormatividad, la disidencia sexual, la performatividad de género y las estéticas utilizadas en el teatro queer como el camp. Estas categorías tienen como objetivo generar reflexión y confrontar las esferas de poder y la discriminación por identidades de género y orientaciones sexuales no normativas. En primer lugar, se propone el estudio del teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico que favorece la reflexión crítica y la transformación social, para luego abordar el estudio a partir de aportes de las teorías queer que permiten analizar una obra de teatro desde una perspectiva crítica del género, la sexualidad y las prácticas escénicas, cuestionando las identidades fijas y las categorías normativas, abordando la heteronormatividad como régimen de poder que regula los cuerpos y los deseos, para luego proponer el estudio de las disidencias sexuales como respuesta política que cuestiona el sistema de poder; posteriormente, se aborda la performatividad del género para entender la construcción de las identidades y articular el análisis con el teatro queer entendido como una práctica estética y política que subvierte las narrativas tradicionales, incorporando además la estética camp y el drag como estrategias escénicas basadas en la exageración, la ironía y el artificio; favoreciendo la reflexión crítica y la transformación social. La obra de teatro *Looking gay “Positivo para Maricas”*, catalogada como teatro queer por su postura política, sus disputas simbólicas y sus procesos de producción de subjetividad, se convierte entonces en objeto de análisis desde una mirada artístico-pedagógica.

2.1. El teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico

El teatro como posibilidad pedagógica abre un camino hacia la reflexión de las teorías queer que, aplicadas al teatro, pueden funcionar como dispositivo artístico-pedagógico entendiendo que son una red de discursos y prácticas en busca de una urgencia histórica que pretende dismantelar la heteronorma. El concepto de dispositivo abordado principalmente desde la filosofía y la sociología, explica las redes de poder y saber que configuran la realidad, Michel Foucault (2005) propone la noción de dispositivo como una red heterogénea que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos y proposiciones morales o filosóficas que buscan responder a una urgencia histórica específica, teniendo una naturaleza estratégica dominante.

Entrando ya al campo artístico y pedagógico Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2013) plantean el dispositivo teatral no sólo como la materialidad de un espectáculo, sino como la red conformada por la representación, las subjetividades de espectadores e involucrados y la dramaturgia, proponen que este dispositivo funciona como un instrumento pedagógico y discurso político que permite visualizar las relaciones de saber-poder dentro de la práctica escénica. Eduardo Langer (2006), apoyado en las ideas de Foucault, propone que el dispositivo pedagógico se maneje como una red de discursos y prácticas que configuren significados y formas de subjetividad en el aprendizaje, caracterizado por ser autogestionado, democrático y liberador, contraponiéndose a la instrucción utilitarista del Estado y buscando la inclusión de sectores históricamente excluidos, lo cual es pertinente para la presente investigación. Nieto (2022), citado por Guillermo Soler Quílez (2024), plantea la construcción de dispositivos de ficciones disidentes que tienen como propósito ofrecer una oportunidad de reparación identitaria a través de una dramaturgia que presenta personajes no heteronormativos utilizando el teatro como una herramienta de poder integrador y

socializador para renovar el conocimiento y combatir la lgbti fobia. En este contexto, el teatro se percibe como un “instrumento educativo de primera magnitud” para promover la reflexión crítica y la transformación social.

Se estudiará entonces la obra de teatro *Looking gay: "Positivo para maricas"* como un dispositivo artístico-pedagógico de reflexión crítica que articula una red compleja de elementos y desafía las normas establecidas, no simplemente para oponerse a ellas, sino para hacer visibles, problematizar y cuestionar los discursos que presentan la heterosexualidad, el género binario y las identidades normativas como las únicas formas legítimas de existencia. Desde la perspectiva del artista-docente, esta experiencia adquiere un sentido pedagógico, entendiendo que el teatro no busca imponer nuevas verdades, sino generar experiencias estéticas que inviten tanto al público como a los creadores a reflexionar críticamente sobre las formas en que el poder regula los cuerpos, los afectos y las sexualidades.

El dispositivo artístico-pedagógico se configura en la medida en que la obra de teatro en estudio articula una red de elementos como la dramaturgia, la actuación, el cuerpo, la estética, los discursos, la interacción con el espectador y el contexto social, los cuales actúan de manera conjunta para producir experiencias de aprendizaje y reflexión. De este modo, favorece que los participantes cuestionen los imaginarios naturalizados, resignifiquen sus experiencias y construyan nuevas formas de comprender la diversidad y las relaciones de poder. De esta manera, se busca la transformación de las subjetividades como respuesta a la urgencia histórica de dismantelar la heteronorma, reparar las identidades vulnerabilizadas por siglos de exclusión y romper el "silencio" histórico, como señala Soler Quílez (2024).

En este sentido, la propuesta de Facundo Nieto (2022) permite comprender que los dispositivos de circulación de ficciones disidentes no se limitan a representar personajes

lgbtiq+, sino que construyen experiencias estéticas capaces de reparar simbólicamente identidades históricamente vulneradas, presentando relatos donde las personas diversas ocupan un lugar protagónico y complejo, el teatro favorece el reconocimiento, la empatía y la resignificación de experiencias marcadas por la exclusión, evitando reproducir narrativas que revictimicen o profundicen el sufrimiento. Por su parte, Laferrière (1997) señala que esta potencia pedagógica depende de la existencia de un conflicto identitario que confronte al espectador con las tensiones entre la norma y la diferencia, proponiendo que la reflexión crítica no surge únicamente de la representación de la diversidad, sino del conflicto dramático que pone en evidencia las contradicciones de la heteronormatividad, cuestionando sus discursos. Finalmente, Nando López (2010) destaca que sus obras utilizan situaciones de discriminación, agresiones homófobas y rechazo familiar no para victimizar, sino para invitar al espectador a asumir una postura crítica frente a la lgbtiq+fobia.

Al entender el teatro queer no solo como una producción artística, sino como una práctica pedagógica y un dispositivo de reflexión crítica, se reconoce su capacidad para generar, a partir de un conjunto de estrategias dramáticas, estéticas, corporales y pedagógicas, condiciones que permitan cuestionar los discursos y las relaciones de poder que sostienen la heteronormatividad. De esta manera, favorece nuevas formas de comprender la realidad y de problematizar las estructuras sociales que regulan la identidad y la sexualidad. En este sentido, la pedagogía queer se convierte en una herramienta de construcción artística. Deborah Britzman (2016), propone la pedagogía queer no como un cuerpo de conocimientos estables, sino como un método y un conjunto de técnicas para repensar la educación y la producción de conocimiento. Su enfoque busca dar sentido a lo que el pensamiento habitualmente descarta o “no puede tolerar saber”. Britzman sostiene que la pedagogía queer es una provocación que trabaja para exceder los estereotipos y cuestionar los fundamentos

mismos de la identidad y la normalidad, a su vez que comprende la práctica escénica como un dispositivo para generar reflexión crítica en torno a la diversidad sexual. Bajo esta premisa, el teatro queer puede transformarse en un espacio de aprendizaje colectivo, ya que la experiencia escénica propicia el diálogo, la confrontación de diferentes perspectivas y la problematización de los discursos que naturalizan la identidad, el género y la sexualidad. De este modo, activa procesos de reflexión crítica frente a las dinámicas de normalización y exclusión, utilizando recursos dramáticos y performativos para desafiar los discursos heteronormativos que han definido históricamente las identidades sexuales.

Este dispositivo artístico-pedagógico, cuestiona entonces, las formas normativas de producción de conocimiento y permite abordar críticamente los imaginarios sociales sobre género y sexualidad, activando la performatividad del cuerpo para resignificar experiencias de diversidad, generar aperturas críticas en el público mediante la movilización de afectos, en donde el eje central es la reflexión sobre la condición de las vidas que no reciben reconocimiento público, como asegura Jill Dolan (2001).

El teatro queer es entonces un instrumento pedagógico de reparación identitaria como lo manifiesta Guillermo Soler Quílez (2024) proponiendo utilizar el conflicto dramático desde la construcción dramática para que el espectador desarrolle empatía y comprenda las consecuencias emocionales del rechazo. El teatro queer es pues un actor pedagógico fundamental que, a través de la visibilización y la perturbación política, busca liberar el cuerpo y el deseo de cualquier hegemonía; articulando la reflexión, la transformación y la lucha, el hecho dramático se convierte en un acto político capaz de promover el respeto por la diversidad y generar crítica reflexiva frente a las desigualdades sociales. En este sentido se comprende cómo el teatro queer constituye un espacio de producción de sentido y apertura hacia nuevas formas de pensar y reflexionar en torno a la diferencia.

2.2. Teorías queer y disidencias sexuales

Este apartado busca dinamizar el estudio de lo queer y sus teorías, entendiendo sus conceptos desde una visión que sostiene la red del dispositivo artístico-pedagógico de la obra de teatro queer en estudio. En primer lugar se aborda el concepto de lo queer y su evolución, para luego conectar con el concepto de la heteronormatividad como régimen de poder y la respuesta política de las disidencias sexuales desde lo queer que se materializan en el concepto de la performatividad y en estéticas del teatro queer como lo camp y el drag convirtiéndose en herramientas pedagógicas de reflexión crítica.

Según Sierra (2009), el término inglés *queer* se traduce como extraño, raro o excéntrico. Etimológicamente, podría estar relacionado con el adjetivo alemán *quer*, que denota lo transversal, oblicuo y torcido. Históricamente, fue una palabra utilizada como un insulto o etiqueta para estigmatizar a sujetos considerados "anormales" (transexuales, travestis, homosexuales o cualquier persona con conductas fuera de la heteronormatividad). Sin embargo, en la década de los 90, los grupos estigmatizados se apropiaron del término, transformándolo en un emblema de identidad disidente y de luchas sociopolíticas.

Teresa de Lauretis (1991), acuñó el término "Teoría queer" en un workshop en la universidad de California, Santa Cruz en el año de 1991. Su intención era crear otro horizonte discursivo para pensar lo sexual más allá de las identidades fijas. Lauretis sostiene que la teoría queer surge como una revisión crítica de los estudios lésbicos y gay con el fin de reflexionar sobre la homogeneización de estas identidades, buscando integrar diferencias de raza y etnia que anteriormente se ignoraban. Por su parte, Sierra (2009) afirma que la teoría queer surgió como respuesta a una doble exclusión, la de la normatividad heterosexual y la de una "identidad gay" burguesa y conservadora que buscaba la integración a costa de marginar

a lesbianas, personas trans, negras o pobres, algo así como una discriminación de los discriminados, cayendo en una homonormatividad paralela a la heteronormatividad.

Desde la perspectiva de Judith Butler (2002) se entiende lo queer a través de la idea de la disidencia y la transgresión de los términos impuestos por la heterosexualidad obligatoria, desafiando activamente las ideas binarias de hombre/mujer sobre el género y la sexualidad, cuestionando las normas de género dominantes y rechazando cualquier relación causal necesaria entre género y sexualidad. Lo queer entonces actúa como un mecanismo para denunciar la violencia de las normas de género y abrir posibilidades de vida para cuerpos y deseos calificados como “ilegítimos” por la matriz heterosexual dominante, lo cual se convierte en materia de estudio de la presente investigación desde el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. Estas miradas desde lo queer y sus teorías, dialogan con manifestaciones artísticas, como el teatro queer, que funciona como una expresión política y pedagógica que reflexiona sobre el derecho a existir en igualdad de condiciones frente a la jerarquía normativa.

2.3. Heteronormatividad como régimen de poder

La heteronormatividad es entendida como un sistema de organización social, política y discursiva que establece la heterosexualidad no sólo como una orientación sexual, sino como modelo original, y al parecer, obligatorio de la sociedad, lo cual hace que se convierta en una esfera de poder dominante de la sociedad. La presente investigación reflexiona sobre el concepto entendiéndolo como un sistema de poder que plantean las teorías queer en el cual se producen “sujetos normales” o “seres abyectos”, lo que constituye un eje problemático

social con respuestas en las propias teorías queer y que se convierte en objeto de estudio desde la mirada del teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. Michel Foucault (2005), a pesar de no utilizar el término heteronormatividad, reflexiona sobre el término “dispositivo de sexualidad” en donde propone que la sexualidad no ha sido reprimida, sino que ha habido una “explosión discursiva” que busca producir una “verdad” sobre el sexo a través del poder. Para Foucault, el sistema educativo y otras instituciones funcionan mediante la adecuación del discurso, logrando que los sujetos reconozcan ciertas verdades y normas y se conviertan en “sujetos” sujetos a esa norma. El poder no solo dice “no”, sino que produce realidades y distribuye la norma. Foucault propone la noción del bio-poder cuando se gestiona y administra calculadamente la vida de la población, de esta forma, el poder crea al “homosexual” como una especie con una naturaleza, un pasado y una esencia específica, permitiendo así su vigilancia y medicalización. Así, las sexualidades no normativas son percibidas como un “peligro biológico” para la especie, lo que justifica un “racismo de estado” que busca segregar a los “degenerados” para asegurar el vigor del cuerpo social.

El poder ya no solo prohíbe, sino que distribuye a los seres vivos en una jerarquía de utilidad basada en una norma procreadora. Monique Wittig (1992) también relaciona la heteronormatividad con el poder, ella habla de "el pensamiento heterosexual" como un conglomerado de disciplinas e ideas que naturalizan el vínculo hombre/mujer como algo asocial y ahistórico, en su reflexión propone que para ser libres se deben destruir política y simbólicamente las categorías de “hombre” y “mujer”.

Stevi Jackson (2006), por su parte, sostiene que la heteronormatividad opera primero como una heterosexualidad institucionalizada que luego se convierte en una normativa que regula tanto la vida sexual como la social. Destaca que este régimen no solo marginaliza a los no heterosexuales, sino que también crea jerarquías entre los propios heterosexuales según su

capacidad de seguir las normas de conducta de género. Adrienne Rich (1980), por su parte, diálaga desde la idea de “heterosexualidad obligatoria”, entendiéndola como una institución política diseñada para garantizar el acceso masculino a las mujeres, argumenta que no es una “preferencia innata”, sino algo impuesto, organizado y mantenido a la fuerza a través de múltiples estrategias de control de la conciencia. Eve Kosofsky Sedgwick (1998) introduce la epistemología del armario, señalando que el silencio y la revelación son herramientas que la cultura dominante utiliza para regular la visibilidad queer. En este marco, la ignorancia no es falta de conocimiento, sino una construcción activa de poder. Los sectores dominantes pueden permitirse “no saber” sobre las vidas queer, y esa ignorancia les otorga el poder de negar la realidad y los derechos de las personas diversas. Gayle Rubin (1989) manifiesta que existe una jerarquía sexual donde el estado actúa como el principal instrumento de persecución erótica. Rubin identifica un “apartheid sexual” codificado en leyes que criminalizan conductas voluntarias y niegan los privilegios de la ciudadanía plena a quienes se encuentran fuera del “círculo mágico” de la heterosexualidad monógama.

Ahora bien, entrando en el campo artístico y pedagógico, David Olvera (2025), propone la heteronormatividad como un discurso pedagógico que rige las prácticas educativas cotidianas. Se fundamenta en la idea de que la heterosexualidad es el vínculo inicial de la sociedad y reflexiona sobre cómo la escuela utiliza dispositivos de disciplinamiento para que la orientación sexual y la identidad de género pasen por la “normalización” como requisito para acceder al derecho a la educación. El teatro queer actúa entonces como un vehículo que propone nuevas alternativas de comunicación al relato heteronormativo, evidenciando cómo el poder moldea la identidad humana, y apropiándose de teorías que aseguran que el género y el sexo no son realidades biológicas, sino construcciones discursivas mantenidas mediante la vigilancia y la exclusión de lo diverso.

Ernesto Orellana Gómez (2016) propone lo que llama un giro queer del teatro político, el cual busca desnaturalizar las relaciones de dominio y señalar a la heterosexualidad como un régimen político de poder que re-produce normas de género y deseo binario. Romero (2016), asegura que el teatro funciona como un “espacio poético queer” destinado a la abolición del “armario”, entendido este último como una estructura de poder y represión.

2.4. Disidencia sexual como respuesta política

La presente investigación propone el concepto de disidencia sexual desde una práctica política, teatral y pedagógica que cuestiona los sistemas de poder y busca la desterritorialización del cuerpo. En este sentido, se articula con el perfil del licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, al comprender el teatro como un espacio en el que el profesor, el investigador y el creador convergen para producir conocimiento, desarrollar propuestas artísticas y promover procesos pedagógicos orientados a la reflexión crítica y la transformación de las subjetividades.

Atilio Rubino (2018), considera la disidencia sexual como aquellas expresiones de la sexualidad que cuestionan no solo el régimen heteronormativo, sino también las manifestaciones normativas de la sexualidad no heterosexual, conocidas como homonormatividad. Para Rubino, el término es relacional y dinámico, ya que no se refiere a una suma de identidades estáticas como la “diversidad”, sino a prácticas que resultan disidentes respecto a una norma sexual variable dentro de un sistema de poder. Rubino (2018), sostiene un diálogo desde una perspectiva biopolítica y cultural, introduciendo una distinción crítica entre diversidad sexual y disidencia sexual. Mientras que la diversidad sexual suele presentarse como un concepto estático que simplemente suma identidades,

incluyendo la heterosexualidad, y puede ser asimilada por el capitalismo, la disidencia sexual es una dinámica relacional que cuestiona el biopoder y el sistema de poder en su totalidad.

La disidencia se centra en la tensión entre la normalización y la fuga, resistiendo a los mecanismos que dictan qué cuerpos son humanos y cuáles son relegados a lo “abyecto” o “monstruoso”. Esta visión de Rubino (2018) complementa la Preciado (2002) al proponer la disidencia como una categoría transversal y una indefinición abierta que busca subvertir el orden sexo-genérico. Preciado plantea en su *Manifiesto contra-sexual* que la disidencia sexual genera transformación social cuando se convierte en una práctica política y crítica. Sostiene que es posible subvertir las normas de género entendiéndolas no como verdades biológicas, sino como producciones sociales e históricas que pueden ser “desaprendidas”. La identidad, bajo esta mirada, no es algo fijo, sino un elemento que se puede desmontar y reconstruir mediante la acción consciente y prácticas subversivas. Butler (2002), profundiza este análisis al examinar la heterosexualidad obligatoria y cómo las estructuras del lenguaje y el poder determinan qué cuerpos son considerados “normales”. El objetivo de esta perspectiva es la desestabilización del género, especialmente en “contextos queer” donde surge una crisis que obliga a reevaluar las categorías de hombre y mujer cuando el género ya no se consolida a través de la sexualidad normativa. Esto se logra mediante una política situacional, donde el término se repite o “cita” con el propósito de desviar su poder original, poner en evidencia la matriz heterosexual y desplazar su necesidad.

Para Butler, lo queer debe permanecer como un sitio de oposición colectiva inestable, permitiendo que quienes han sido excluidos reescriban su sexualidad y conviertan un instrumento de opresión en una herramienta para expandir lo que se considera una “vida valiosa”. Es decir, mientras la diversidad se enfoca en la convivencia de identidades, la disidencia sexual y la perspectiva queer se posicionan como una práctica política de

resistencia contra los regímenes que pretenden dictar cómo deben ser y actuar los cuerpos en la sociedad, lo cual es plenamente significativo en el teatro queer por su carácter crítico y reflexivo. Ezequiel Lozano (2015), dialoga con esta idea al proponer el teatro como un “laboratorio” donde se visibilizan o reprimen identidades sexuales. Para Lozano, la articulación entre disidencias sexuales y teatro permite pensar la escena desde la óptica de la disidencia y, a su vez, analizar estas identidades mediante su representación. El teatro posee una potencia transformadora capaz de dismantelar lo hegemónico, utilizando recursos como el travestismo no solo como técnica, sino como un empleo cuestionador con poder desestabilizador.

El teatro queer como disidencia sexual cuestiona las estructuras heteronormativas que regulan las identidades y profundiza en la disidencia sexual y la construcción de una perspectiva queer dentro de la escena teatral, entendiendo este espacio no sólo como representación artística, sino como un acto político y pedagógico que cuestiona los regímenes normativos de género y sexualidad. La obra teatral queer puede funcionar como un dispositivo artístico-pedagógico que permite cuestionar las estructuras hegemónicas y las identidades definidas históricamente bajo marcos heteronormativos.

2.5. Performatividad

Se propone el concepto de la performatividad no solo para evidenciar que el género es una construcción, sino para analizar la materialización de esas ficciones a partir de estrategias escénicas como el camp y el drag. En su obra *Manifiesto contrasexual*, Preciado (2002) desarrolla una teoría política del cuerpo que rechaza la distinción natural entre hombres y

mujeres, argumentando que la identidad es, en realidad, una construcción social y técnica. Esta postura dialoga con el pensamiento de Judith Butler quien en *El género en disputa* (2002) sostiene que el género carece de una esencia natural y es, en cambio, una construcción performativa. Según Butler, la apariencia de una identidad estable es el efecto de actos reiterados que se mantienen mediante la repetición de normas sociales. Diana Taylor (2011) ofrece una herramienta analítica al tomar el concepto de Richard Schechner que propone la performance como un “comportamiento dos veces actuado”, esta conducta reiterada sigue códigos y convenciones, pero es precisamente esa repetición la que permite la crítica y la creatividad dentro de lo ya establecido, esta repetición de comportamientos no solo ocurren en el teatro queer sino en la vida cotidiana.

El teatro Queer es entonces una “política citacional”. Como señala Butler (2002), en el escenario se pueden “citar” o repetir normas e insultos, términos como “puta” o “marica” pero con el propósito de desviar su poder original y rearticularlos como herramientas de orgullo y resistencia, tal como sucedió con el término queer. Judith Butler (1993) analiza cómo el género es una performatividad regulada por una hegemonía heterosexual en donde el poder delimita los contornos físicos y simbólicos de los cuerpos, produciendo una esfera de seres abyectos, es decir, sujetos que son excluidos de la legitimidad social y que no son considerados humanos propiamente dichos. Estos seres forman un “exterior constitutivo”, una zona de vida “invivable” necesaria para definir quiénes son los sujetos que realmente “importan”. Aquellos cuerpos que no cumplen con el dimorfismo ideal son etiquetados como “falsos o irreales”, enfrentándose a una “muerte en vida” donde se les priva de reconocimiento social y jurídico.

Para Lozano (2015) la discriminación se identifica en lo que llama el proceso de basurización, mediante el cual el sistema identifica a los personajes disidentes como residuos

o “malos ejemplos” que deben ser combatidos. Este concepto entra en diálogo con las reflexiones de Ileana Diéguez (2006) sobre lo abyecto social, donde el cuerpo queer o marginal se manifiesta como aquello que la estructura descarta y expulsa para mantener su orden. Como respuesta a estas violencias, el teatro y la pedagogía queer proponen visibilizar y reivindicar estos cuerpos y seres abyectos para hacerlos reales proponiendo la diversidad desde el cuerpo y la performatividad. Orellana (2019) analiza estrategias como el travestismo, entendiendo este último como un rito iconológico que burla las categorías de “hombre” y “mujer” al apropiarse de sus representaciones para denunciar el binarismo. Romero (2016) sostiene la idea de que en la escena queer el travestismo es utilizado para romper etiquetas de género fijas y mostrar que los seres humanos son “cuerpos parlantes” en constante exploración.

Ernesto Orellana Gómez (2019), complementa esta visión al proponer desnaturalizar las relaciones de dominio, pasando de un teatro enfocado en la desigualdad de clases a uno que incorpora las luchas político-sexuales como una forma de ampliar la categoría de “lo político”. En este diálogo, la escena antagoniza con la narrativa sexual hegemónica, señalando que la heterosexualidad es una construcción histórica que produce violencia. El teatro queer es entonces, no solo un lugar de representación, sino un espacio de resistencia colectiva donde la identidad se negocia y se comprende como un efecto producido por la reiteración de actos, al desnaturalizar el sexo y el género, la dramaturgia queer muestra que las leyes que rigen los cuerpos no son verdades fijas, sino guiones que pueden ser subvertidos y reescritos para imaginar realidades más democráticas.

La performatividad se hace concreta cuando dialoga con estéticas como el camp, la cual se vuelve relevante para el trabajo de investigación entendiendo que la obra de teatro en

estudio transita las identidades y las performatividades para burlarse de la “normalidad” heteropatriarcal. Al nombrar lo camp se puede decir que se trata de una sensibilidad que no necesariamente proviene de los sectores sociales lgbtiq+, pero sí, es apropiada por estos, esta sensibilidad propone romper los límites de la exageración, lo teatral, lo extravagante, y lo bello en lo feo como estrategia de defensa ante la realidad opresiva heteronormativa.

Santiago Hueso (2009) describe lo camp como una “máscara gay” de individuos que actúan con plena conciencia de sí mismos, utilizando la parodia y el travestismo para evidenciar la desviación de la norma hegemónica. Susan Sontag (1964), sostiene que lo camp no es una idea, sino una sensibilidad moderna que se caracteriza por el amor a lo no natural, al artificio y a la exageración. Lo entiende como una forma de esteticismo que mira al mundo no en términos de belleza, sino del grado de artificio. Para Sontag lo camp es el “triunfo del estilo sobre el contenido” y de la “estética sobre la moralidad” distinguiendo entre el camp ingenuo que es puro e involuntario y el camp deliberado, señalando que el ingenuo es más satisfactorio porque nace de una seriedad que fracasa por ser “demasiado”. Sontag sitúa los orígenes de lo camp a finales del siglo XVII y principios del XVIII, debido a la inclinación de esa época por la superficie y lo pintoresco. En el siglo XIX, esta sensibilidad se vuelve más esotérica y perversa con escritores como Óscar Wilde. Ojeda-García y Ogáyar-Marín (2022), actualizan el concepto vinculándolo a los entornos contemporáneos y la identidad en España, ellos definen lo camp como la capacidad de resignificación de productos pop y la vinculación con personas gay/queer proponiendo una relectura del camp como un acervo colectivo performativo y lingüístico que sirve para la auto identificación y discursividad en espacios disidentes.

El diálogo entre lo camp, lo queer y el teatro es estructural y profundo, Sontag (1964) afirma que percibir lo camp es comprender el “Ser como representación de un papel”, siendo la expresión más alta de la metáfora de la vida como teatro. Lo camp glorifica el “personaje” y la teatralización de la experiencia. Ojeda-García y Ogáyar-Marín (2022), conectan la teatralidad con lo queer a través del concepto de *camp talk*, hablar camp o *camp act*, actuar camp, que alude directamente al “hacer homosexual”. Es un acto político de apropiación que utiliza la parodia, la pluma y el humor ácido para resignificar prejuicios y construir una identidad alternativa frente a la norma heterosexual. Mientras Sontag ve lo camp como un “código privado” y un “símbolo de identidad” Ojeda-García y Ogáyar-Marín destacan su utilidad política y reivindicativa, para ellos lo camp funciona como una “lengua franca” para los disidentes, permitiéndoles habitar la otredad y convertir la “ofensa en deleite”.

En el análisis de la obra teatral *Por fin Solos*, Richard Sarmiento y Maribel Téllez (2016) sostienen que lo camp se manifiesta como una herramienta para provocar a los espectadores y transgredir las normas heterosexuales. En el análisis afirman que el texto camp se caracteriza por ser provocador y cínico. El uso de términos despectivos se resignifica, lo que en un contexto heteronormativo puede ser un insulto, lo camp lo convierte en un medio para burlarse de sí mismo y cuestionar la “normalidad aburrida de la sociedad heteropatriarcal”.

En el contexto de la sensibilidad camp, la parodia no funciona simplemente como una burla externa, sino como una herramienta compleja de resignificación, supervivencia y teatralidad que permite abordar realidades serias o trágicas desde el humor y el artificio. El concepto moderno de lo camp, tal como se presenta en *The World in the Evening* (1954) de Christopher Isherwood, define esta sensibilidad como una forma de describir la seriedad a través de la parodia. No se trata de reírse de algo, sino de utilizar el código paródico para

expresar situaciones humanas profundas, extravagantes o dramáticas, especialmente dentro del hábito cultural gay de reírse de situaciones trágicas o condenas sociales.

La parodia es utilizada por lo tanto para ridiculizar la performance heterosexual y la masculinidad normativa. Entonces aparece el drag para materializarse y subvertir esa performatividad hegemónica de género, corroborando una vez más que el género es una construcción y no una cuestión natural. A través de Muñoz (2020) se puede evidenciar cómo el teatro permite reinventar códigos de lo masculino y lo femenino, en donde el personaje drag actúa como elemento de subversión política y social dentro de la identidad de género. Desde la perspectiva queer el drag se aleja de la simple imitación para cuestionar la naturaleza misma de la identidad. Muñoz afirma que el drag se define a menudo a través de la hipérbole y el exceso. Una performance se lee como “drag” cuando es excesiva o exagerada, lo cual sirve para desenmascarar toda identidad como una construcción. Según esta lógica, el grado de exceso es lo que determina tanto la efectividad estética como la subversión política de la representación, ya que pone en evidencia que el género es una ficción destinada a mantener la “matriz heterosexual”. Muñoz plantea el concepto de la doble inversión propuesto por Esther Newton en donde se produce una contradicción entre la apariencia externa, puede ser femenina, y la “esencia” percibida o el cuerpo que la sostiene, la masculina. Al poner en escena un signo de género que no es idéntico al cuerpo que lo representa, el drag expone cómo se constituye “normalmente” el género a través de afectos e identificaciones suprimidas.

Por otra parte Muñoz (2020), propone una mirada psicoanalítica, en donde el drag puede interpretarse como una “alegoría de la melancolía heterosexual” en un intento de negociar la identificación con el género opuesto, incorporando aquello que la norma

heterosexual obliga a excluir o rechazar. Así, el género se asume mediante la ilusión de incorporar al “otro” a través de una identificación hiperbolizada.

A pesar del potencial transformador y reflexivo del teatro queer como dispositivo artístico pedagógico, también existen riesgos y limitaciones. Romero (2016), por su parte critica la persistencia de estereotipos en el teatro actual como la pornotopía, que se describe como la hipersexualización del homoerotismo que impone modelos únicos de belleza sin subvertir realmente las normas. El conflicto de clases en donde se usan las diferencias económicas para legitimar conductas, asociando a menudo la virilidad con clases bajas. La extenuación trágica que refiere a la tendencia a introducir victimización como suicidios, palizas u otros actos violentos incluso en tramas cotidianos, contradiciendo de cierta manera la óptica de abandonar la “homosexualidad culpable”. Romero también advierte sobre la “guetización” del teatro queer en salas, lo que puede limitar su capacidad de interpelar al público general, democratizar el arte y alcanzar objetivos de transformación social. Por otro lado, Lozano (2015), advierte sobre la necesidad de detectar si las obras excluyen a las mujeres o las relegan a la parodia, reproduciendo el patriarcado dentro del espacio queer.

La obra de teatro Looking gay “Positivo para maricas” entra en un proceso de análisis desde las categorías anteriores en donde además se identificará su carácter queer y la reflexión desde la mirada de un dispositivo artístico-pedagógico.

Capítulo 3. Marco metodológico

En el presente capítulo se expone la estructura metodológica que orienta el análisis de la obra teatral *Looking gay: “Positivo para maricas”*, en correspondencia con las categorías conceptuales desarrolladas en el marco teórico.

El estudio se centra en el texto dramático como unidad de análisis, entendido como un espacio de construcción de sentido en el que se configuran discursos relacionados con el género, la sexualidad y la subjetividad. En este marco, la metodología se organiza a partir de la articulación de métodos que permiten analizar el texto dramático y, de manera complementaria presentar las percepciones de los sujetos involucrados en el proceso creativo.

De este modo, el abordaje metodológico se orienta al análisis de la obra como un dispositivo artístico-pedagógico que posibilita la interpretación de perspectivas queer en la obra de teatro objeto del análisis.

3.1. Enfoque de la investigación

La investigación se sostiene en un enfoque interpretativo, orientado a la comprensión de los significados presentes en la dramaturgia de la obra de teatro en estudio permitiendo analizar la construcción de discursos, identidades y representaciones dentro del texto dramático, atendiendo a su carácter simbólico y contextual desde la perspectiva del teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico.

El estudio presenta un alcance descriptivo-interpretativo, en la medida en que busca caracterizar los elementos que configuran la perspectiva queer en la dramaturgia, a partir de un análisis detallado del texto. Asimismo, se adopta un diseño de estudio de caso, el cual

posibilita abordar la obra teatral como una unidad específica de análisis, favoreciendo una comprensión profunda y contextualizada del fenómeno que en el caso presente corresponde a la dramaturgia y reflexión pedagógica de la obra de teatro Looking gay: “Positivo para maricas”.

3.2. Métodos de investigación

La metodología se construye como la articulación de varios métodos de análisis, coherentes con el objeto de estudio y los objetivos de la investigación.

El análisis de contenido se constituye como el método central de la investigación permitiendo examinar los discursos presentes en la dramaturgia, los diálogos y las estructuras narrativas de la obra. Este método se fundamenta en lo planteado por Laurence Bardin (2002), quien lo define como una técnica que posibilita la interpretación sistemática de los contenidos comunicativos. Por su parte, el análisis dramático permite abordar la obra teatral como una estructura de significación, centrando la atención en la construcción del texto dramático. Desde esta perspectiva, Patrice Pavis (1998) plantea que el texto teatral puede analizarse como un sistema de signos.

El análisis dramático se enfoca en:

- Personajes
- Diálogos
- Estructura narrativa
- Recursos estéticos
- Configuración de discursos queer

3.3 Unidad de análisis

La unidad de análisis de esta investigación estuvo constituida por la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"*, teniendo en cuenta la dramaturgia y las experiencias de creación expresadas por el director y los actores mediante entrevistas semiestructuradas. Estos elementos fueron analizados para comprender cómo la dramaturgia y las prácticas escénicas configuran un dispositivo artístico-pedagógico orientado al desmantelamiento de la heteronormatividad.

3.4 Población

La población de estudio está conformada por los participantes del proceso creativo de la obra teatral en donde la muestra es de tipo intencional, seleccionando sujetos clave que participaron directamente en la creación de la obra:

- Actores: Carolina Rodríguez, Edward Ruiz, Óscar Becerra, Vannesa Rodríguez, Alejandra Hernández, Christian Betancourt y Karyna Ruiz.
- Director y autor del texto dramático: Richard Sarmiento Olano

3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de información

Se realiza un análisis documental de la dramaturgia de la obra, considerada como fuente principal de información con el fin de examinar:

- Discursos sobre género y sexualidad
- Representaciones de la heteronormatividad
- Construcciones simbólicas de lo queer
- Recursos narrativos y estéticos

Además del uso de entrevistas semi estructuradas bajo un formulario aplicado a:

- Actores
- Autor y director de la obra de teatro

Siguiendo a Steinar Kvale (2011), este tipo de entrevistas permite acceder a las interpretaciones y significados que los sujetos construyen sobre su experiencia en el proceso artístico-pedagógico. La información se recopiló mediante entrevistas semiestructuradas, cuyo guion de preguntas se presenta en el Anexo 2. Las entrevistas fueron realizadas al director y a los actores de la obra, quienes participaron de manera voluntaria y autorizaron el uso de la información con fines exclusivamente académicos, garantizando el respeto por sus aportes durante el proceso investigativo.

3.6 Categorías de análisis

Las categorías se construyen en diálogo con el marco teórico y orientan el análisis de la dramaturgia: En este sentido la heteronormatividad como régimen de poder, analiza cómo la obra plantea el bio-poder para producir sujetos “normales” y seres “abyectos”, la disidencia sexual como respuesta política analiza cómo la obra configura identidades, discursos y prácticas que cuestionan la norma sexo-genérica. la performatividad y estética queer en la dramaturgia, por su parte, analiza cómo el género se construye a través de los discursos y acciones de los personajes dentro del texto, además de analizar las estéticas con carácter queer en el texto dramático. Finalmente la dimensión pedagógica del teatro queer analiza la obra como espacio de reflexión y producción de sentido, a partir de las percepciones del director, actores y autor.

El análisis de la información se realizó mediante un análisis cualitativo de contenido, organizando e interpretando los hallazgos a partir de las categorías de investigación. Se realizó una triangulación de fuentes de datos, contrastando la información obtenida del texto dramático y las entrevistas semiestructuradas realizadas al director y a los actores, lo que permitió identificar coincidencias y complementar la interpretación de las estrategias dramatúrgicas y las experiencias de creación. De esta manera, la investigación se desarrolló como un estudio de caso, al centrarse en el análisis a fondo de la obra *Looking gay "Positivo para maricas"* como una experiencia para comprender cómo se configuró un dispositivo artístico-pedagógico orientado al desmantelamiento de la heteronormatividad.

El análisis se desarrolló entonces mediante un análisis de contenido y un análisis dramatúrgico, organizando la información a partir de las categorías y subcategorías definidas en la investigación, en donde cada unidad de información fue codificada e interpretada con base en una matriz de análisis que permitió relacionar la información con los objetivos específicos.

Capítulo 4. Análisis e interpretación de resultados

4.1 Anatomía del poder heteronormativo en *Looking gay “Positivo para maricas”*

La heteronormatividad desde la mirada del bio-poder se convierte en elemento fundamental de la presente investigación ya que actúa como eje problemático de la urgencia histórica que se pretende dismantelar, o por lo menos, generar reflexión crítica desde el análisis de la obra de teatro *Looking gay “Positivo para maricas”*, como dispositivo artístico-pedagógico. En primer lugar, se define el problema desde la mirada heteronormativa que propone la obra de teatro en estudio, para luego, entender cómo a partir de los diálogos y la estructura narrativa se analiza la heteronormatividad como un dispositivo de bio-poder obligatorio que conduce al análisis de los personajes de la obra de teatro que se mueven dentro del concepto de la heteronormatividad, para finalizar con una mirada pedagógica, que no necesariamente conduce a la solución del problema del dispositivo artístico-pedagógico, sino que puede potenciar la heteronormatividad como régimen de poder.

El texto dramático de *Looking gay “Positivo para maricas”*, utiliza la metáfora de una pandemia para poner en escena la persecución y patologización de las disidencias sexuales a través de personajes parodiados que buscan erradicar lo que denominan el “*virus gay*” y la “*cepa queer*”. Es precisamente el personaje de Vicky, quien encarna el poder de los medios de comunicación, Vicky alerta sobre el virus nombrándolo como una patología cuando afirma: “Un misterioso virus gay se está propagando silenciosamente entre la población masculina. Sí, así como lo oyen, según los informes preliminares, la enfermedad parece afectar exclusivamente a los hombres, ninguno se salva ni siquiera los hombres de

bien” (Sarmiento Olano, 2021). Se evidencia como dramaturgicamente se instala en el comienzo de la obra, la heteronormatividad como antagonista de las sexualidades diversas.

La obra de teatro Looking gay "Positivo para maricas" entabla un diálogo directo con la categoría de la heteronormatividad como régimen de poder, presentándola como un sistema totalitario que utiliza la vigilancia, la medicalización y la pedagogía para sostener la “familia tradicional” frente a lo que denomina una “pandemia homosexual”. Según Monique Wittig (1992), la heterosexualidad no es solo una sexualidad, sino un régimen político basado en la sumisión y la apropiación. En la obra, este régimen se materializa en el ejército de “Mujeres Poderosas” (MP), cuyo objetivo según palabras del personaje de María Fernanda es: “realizaremos una limpieza social” para eliminar a hombres no heteronormativos y salvar la institución política de la familia. El personaje de Paloma agrega “vamos a luchar por la familia tradicional, y que ningún mariquita bacán me venga a decir lo contrario”. Esto refleja la idea de Adrienne Rich (1996) sobre la “heterosexualidad obligatoria” como una institución política que controla la autonomía para preservar el estado y la religión, además de evidenciar el lenguaje discriminatorio por parte de las estructuras de poder de la obra.

Para analizar el texto dramático en cuestión, retomaremos a Michel Foucault (1977) quien cuestiona la idea de que la modernidad se caracteriza por una represión sistemática del sexo con discursos que buscaron analizar, clasificar y regular la sexualidad a través de instituciones como la iglesia, la medicina y la pedagogía. Para Foucault, la heteronormatividad no opera simplemente como una prohibición, sino como un dispositivo de poder que produce discursos, define normas y gestiona poblaciones. El texto dramático menciona un programa de “mujeres poderosas por la salvación de la familia” que al presentarse como “salvadoras”, actúan como dueñas de la verdad y del poder que buscan proteger la función reproductora frente a lo que consideran una amenaza, que finalmente representa la gestión de la población para mantener la hegemonía del modelo heterosexual.

Los personajes de la obra que conciben la homosexualidad como una patología orgánica o mental que debe ser diagnosticada y vigilada, consideran algunos comportamientos como síntomas de la enfermedad o virus, tales como: “los primeros reportes hablan de gestos sospechosamente delicados, gustos por los colores pastel, movimientos de cadera inexplicables y una preocupante tendencia a decir: divino, fabuloso, mor, deli” (Sarmiento Olano, 2021). Este planteamiento desde el poder permite analizar que todo comportamiento que no esté adscrito a la mirada heteronormativa, se clasifica como anómalo y debe ser corregido. Definir la homosexualidad como un “terrible virus” permite al poder intervenir no solo para prohibir, sino para “tratar” y normalizar al individuo a través de un discurso médico-psiquiátrico que lo encierra en su propia anomalía como sucede en el transcurso de *Looking gay* “Positivo para maricas”. El texto, entonces, evidencia cómo la heteronormatividad utiliza la defensa de la familia y el lenguaje médico-patológico para identificar, aislar y gestionar las sexualidades que escapan a la norma procreadora, y así reforzar las estructuras de poder vigentes en la sociedad.

La presente investigación se aleja de la visión de la heterosexualidad como una simple “orientación sexual” y la aborda como un sistema político, económico y pedagógico que produce sujetos y gestiona cuerpos, para Monique Wittig (1992) la heterosexualidad no es el “ser”, sino un régimen político basado en la sumisión y la apropiación en donde el régimen fábrica las categorías de “hombre” y “mujer” para ocultar que las diferencias sociales son, en realidad, un orden económico y político. La obra de teatro *Looking gay* “Positivo para maricas”, evidencia en sus diálogos la imposición política, cultural y religiosa de la sociedad hacia la heteronormatividad, en donde la heterosexualidad no sólo es una orientación sexual,

sino que debe ser el modelo obligatorio y por lo tanto, se debe acabar con todo lo que vaya en contra de la homonormatividad. En este sentido los personajes antagónicos sostienen:

Vicky: amigas, estamos en el inicio de una terrible pandemia homosexual. Todos los hombres se están contagiando. Paloma: con razón cada vez hay menos hombres disponibles. Vicky: Odio a los gais. María Fernanda: es que se reproducen como conejos. Paloma: pronto se acabarán los machos. Vicky: organizaremos un ejército de mujeres exterminadoras de hombres gay y todas las disidencias sexuales. María Fernanda: les meteremos voladores y veremos cómo explotan. Paloma: (se persigna). Ay, Dios mío bendito, todo sea por salvar las familias, en el nombre de Dios. Vicky: mi propuesta es acabar con bares gay, videos, saunas y todo sitio que albergue hombres no heteronormativos. (Sarmiento Olano, 2021, p. 4)

Para estos personajes romper con la heteronormatividad es un problema que debe ser resuelto, lo cual se manifiesta cuando el ejército de “Mujeres Poderosas” (MP) decreta que “toda expresión femenina en hombres será investigada”. Aquí, las propias instancias del poder estarían rompiendo con la idea del género como algo natural, y más bien lo visualizarían como una condición que debe ser vigilada para que no falle el sistema.

Para Michel Foucault (1977), el problema debe analizarse desde el biopoder, en donde se “administra la vida” a través de la norma, convirtiendo la sexualidad en un dispositivo en el cual el poder se ejerce para producir una única “verdad”. En el texto dramático el estado utiliza una “crisis sanitaria” (la pandemia gay) para justificar el “análisis conductual” y la cuarentena de los disidentes en donde el sujeto es transformado en un “caso clínico” para ser rehabilitado, tal y como lo expresa el personaje de Vicky cuando afirma:

Una de las pruebas más efectivas, según los especialistas, es el llamado “análisis conductual”, los investigadores analizan durante 14 días el comportamiento del sujeto en observación, durante ese tiempo el hombre evaluado no debe mostrar ningún tipo de amaneramiento, no debe expresar afecto hacia personas de su mismo sexo, no utilizar prendas, que según los protocolos científicos, puedan ir en contra de su sexo biológico. (p. 16)

El texto puede llevar a lo que Paul B. Preciado (2008) llama el régimen farmacopornográfico, donde el poder ya no es sólo externo, sino molecular y mediático, entrando en una reflexión sobre la gestión a través de fármacos y acciones para dominar a los individuos. En este sentido el texto dramático hace alusión al uso de medicamentos específicamente cuando el personaje de Paloma suministra a los supuestos enfermos “Testosterona para reforzar la virilidad debilitada por la influencia homosexual, antidepresivos y sedantes, chlorpromazine 100 mg. Antiandrógenos para reducir el deseo sexual, medoxypropesterone acetate 100 mg”, lo cual evidencia que el régimen de poder actúa directamente en el metabolismo de los cuerpos para fabricar su visión de “normalidad”.

Ahora bien, esta “verdad” heteronormativa al parecer coloca a la mujer en una situación de sometimiento ante el hombre, como sostiene Wittig (2006), la categoría de “mujer” sólo tiene sentido dentro de los sistemas económicos y de pensamiento heterosexuales, como lo evidencia el personaje de Vicky al asegurar que el fin de la pandemia permitirá a cada mujer “encontrar a su macho en casa”, defendiendo así el contrato heterosexual como forma de reconocimiento de la mujer. En este sentido el texto dramático

evidencia como desde el poder se asume que el comportamiento del hombre define la idea de “salvar la familia”, dejando de lado a la mujer, como lo presenta Vicky al afirmar:

Vicky Vicky siempre con la verdad les dice: la familia tradicional ha sido salvada, los valores han sido restablecidos, el orden natural, como lo manda dios, vuelve a imponerse. Mientras tanto las identidades múltiples, el género performativo, las sexualidades disidentes y la maricada, pues, se derrumban ante la evidencia científica. La heterosexualidad vuelve a ser el único indicador de salud social. (p. 33)

El régimen de poder utiliza la “identificación con lo masculino” como norma absoluta para asegurar que la familia tradicional sea salvada. Vicky encarna lo que Rich (1980) define como heterosexualidad obligatoria, una institución política que borra la existencia lesbiana y disidente para garantizar el acceso masculino a las mujeres. Su odio declarado a los gais y su defensa de la “ley moral” la sitúan como una guardiana de la matriz de inteligibilidad que exige coherencia entre sexo, género y deseo.

Para realizar un análisis de los personajes de la obra de teatro Looking gay “Positivo para maricas” se parte de la premisa de que la heterosexualidad funciona como una institución política obligatoria que utiliza estrategias de dominio para preservar el estado, la religión y la familia tradicional, en donde los personajes no son solo individuos, sino que se convierten en sujetos producidos por el discurso y clasificados por sus posturas en dos grupos, el primero conformado por personajes como Vicky, María Fernanda y Paloma que representa el ejército de mujeres poderosas (MP), encarnando la “matriz de inteligibilidad heterosexual” con la función de vigilar, sancionar y aplicar la “limpieza social” para eliminar cualquier conducta que amenace el orden establecido. El segundo grupo de Edy, Óscar, Crisálida y María T, pertenecen a los sujetos en disidencia, quienes son leídos por el régimen

como un “fallo” o una “pandemia” que debe ser corregida o eliminada, dando como resultado que bajo el biopoder los personajes transitan entre sujetos de derecho a casos clínicos.

Las “mujeres poderosas” en Looking gay funcionan como agentes de la heteronormatividad como régimen de poder, utilizando el saber médico, religioso y mediático para gestionar la “pandemia”. El personaje de Vicky funciona como el eje discursivo del régimen, operando a través de la gestión del miedo y la construcción de una verdad normativa. Vicky encarna el biopoder descrito por Michel Foucault (1977), un poder que no solo castiga, sino que calcula y organiza la vida de las poblaciones a través de discursos de salud e higiene. Bajo el estatus de periodista ella afirma: “ante esta grave situación el gobierno ha decretado medidas extraordinarias para proteger la moral pública y la estabilidad de la familia tradicional”, utilizando el uso del discurso periodístico como tecnología de poder y control social. De esta forma construye la narrativa de la “pandemia gay”, bajo la premisa de que “Vicky siempre tiene la verdad”, lo cual legitima la persecución mediática de la diferencia.

Según Foucault (1977), bajo el rol del poder y el discurso se prohíbe la palabra a quienes no se ajustan a la norma. Vicky no solo narra los hechos, sino que pone en discurso el sexo para producir la verdad de la pandemia, categorizando a los sujetos disidentes como casos clínicos o anómalos. Vicky al no escuchar lo que quiere escuchar, según su postura política, abre y cierra los micrófonos según su conveniencia, en este sentido cuando recibe la crítica por sus prejuicios, ella responde: “es un irrespetuoso, un badulaque, un archivaldo, un payaso, eso es lo que es... de todas maneras muchas gracias por sus palabras, pero así no podemos entrevistarlos, no es la forma, en esos términos no puedo conversar con ustedes”, cuando se enfrenta a personajes como María T y Crisálida, utiliza su posición de autoridad

para descalificar sus discursos como “irrespetuosos” o carentes de honorabilidad, aplicando lo que Foucault (1977) llama la adecuación social del discurso, prohibiendo el acceso a la palabra a quienes no se ajustan a su norma.

Siguiendo a Britzman (2016), el discurso de Vicky funciona como un contagio que satura de significado negativo a los cuerpos disidentes, construyendo una narrativa donde el virus ataca la matriz heterosexual y convirtiendo la inestabilidad de género en una amenaza para la humanidad. A través de sus boletines de emergencia, Vicky realiza un “análisis conductual” público, donde define qué comportamientos son “normales” y cuáles son síntomas de contagio. Vicky se posiciona como una “exterminadora” dentro de un ejército de mujeres dedicado a salvar la familia tradicional, lo cual la convierte en una antagonista no solo de la obra de teatro en cuestión, sino del dispositivo artístico pedagógico que busca deslegitimar la heteronormatividad.

Por su parte, el personaje de María Fernanda encarna la fuerza disciplinaria su rol es el de aplicar la fuerza física y el castigo para obligar a los sujetos a seguir la norma heterosexual como su esencia. Utiliza un dispositivo pedagógico-conductista que presenta de la siguiente manera: “protocolo de premio y castigo, reeducación efectiva: ahora aplicaremos el sistema de refuerzo con el método conductual, la conducta correcta será recompensada en la conducta desviada será corregida” (p. 30), así adiestra los cuerpos disidentes e implementa métodos de “limpieza social” tratando la identidad como una conducta que puede ser amaestrada mediante el dolor o la recompensa, deshumanizando al sujeto disidente bajo la premisa de eliminar la “pluralidad” y asegurar que el hombre se comporte como hombre, según sus estándares.

María Fernanda se distancia de la imagen tradicional de la feminidad sumisa, “no somos damitas rosadas, somos una fuerza letal de combate que entra a matar”, sin embargo, ella actúa para preservar el “contrato social” que define a la mujer sólo en relación de servicio y oposición al hombre dentro de la heterosexualidad, su forma de entenderse como mujer al igual que Vicky, depende de la existencia de un “macho en casa”, defendiendo una estructura que, según Wittig (2006), es un régimen político de apropiación de las mujeres. Al proclamar que “la mujer se comporta como mujer... punto”, impone la cisnormatividad, asumiendo que la identidad de género debe coincidir necesariamente con el sexo asignado al nacer.

María Fernanda es un personaje clave en la apropiación del poder, su función es responder a la “urgencia” de la pandemia mediante una función estratégica dominante de bloquear la “cepa queer” a la que nombra desde el miedo cuando afirma: “es terrible porque esta cepa queer primero debilita la idea de que el género es natural, luego desestabiliza las categorías sexuales y finalmente provoca lo más peligroso... pluralidad”. Teme a la “cepa queer” porque desestabiliza las categorías sexuales y promueve la pluralidad, algo que su pensamiento totalitario no puede tolerar, ella está convencida que la heterosexualidad es una “condición natural”, lo que Wittig (2006) identifica como la naturalización de los fenómenos sociales para hacer imposible el cambio.

Este personaje antagónico, participa en la gestión de la población al categorizar a los sujetos como “anormales” o “enfermos”, ejerciendo un poder que busca fortalecer a la familia tradicional a costa de la exclusión de la disidencia. Su pensamiento es estrictamente binario y esencialista, rechazando cualquier idea de construcción social, ella exige una coherencia absoluta entre sexo, género y deseo, considerando que cualquier ruptura, como el amor de un hombre hacia otro hombre, es “incorrecta” y debe ser castigada, por esta razón, implementa

metodos de conversión como la “terapia de choque eléctrico diseñada para que el cuerpo asocie estos comportamientos anormales, con el dolor”, en este sentido, el objetivo principal de este personaje es utilizar su poder bajo la fuerza para erradicar las sexualidades no normativas.

La actuación de María Fernanda se centra en la reeducación conductista implementando un sistema de refuerzo donde la “conducta correcta” recibe un dulce y la “desviada” un golpe. Según Olvera (2025), se puede utilizar la educación para implantar en el cuerpo los valores que legitiman el orden social dominante. Ella utiliza herramientas pedagógicas a través de clases de fútbol y reparación de motores para forzar la masculinidad, utilizando la institución como un medio de control y sujeción de los cuerpos, es decir, busca desde herramientas pedagógicas imponer la heteronormatividad como verdad única.

El rol del personaje de Paloma es el de operadora de la matriz de inteligibilidad heterosexual vinculando lo sagrado desde la perspectiva del poder, fusiona la autoridad clínica con el dogma religioso para operar como una pieza fundamental del dispositivo de sexualidad. Su función principal es la normalización de los cuerpos disidentes a través de la gestión del biopoder, exigiendo una relación causal y coherente entre sexo, género y deseo. Gestiona la vida de los disidentes a través de la administración de fármacos (testosterona y antiandrógenos) para fabricar hombres al servicio del sistema de reproducción heterosexual.

Paloma utiliza el discurso religioso como una tecnología de control emocional y moral, sus constantes referencias al “Sagrado corazón de Jesús” y al “Sagrado rostro” funcionan para legitimar la violencia del régimen como un mandato divino. Su comportamiento, mezcla la devoción con poses exageradas y sensuales, coincidiendo con lo

que Ojeda-García (2022) identifica como elementos de la estética camp, la “afectación femenina en su relación con lo sagrado”.

Como fundadora de “Mujeres Poderosas” (MP), Paloma es una operadora técnica del biopoder, según el pensamiento de Foucault (1977), estaría ejerciendo un poder que no busca matar, sino gestionar la vida y la salud de la “especie”, tratando la homosexualidad como una “crisis sanitaria” que requiere protocolos de bioseguridad y regularización. Ella administra fármacos como testosterona y antiandrógenos para fabricar un cuerpo masculino, lo cual la sitúa dentro del “régimen farmacopornográfico” teorizado por Preciado (2014), donde el control de la subjetividad se introduce directamente en el cuerpo a través de la química. Paloma es la encargada de restaurar lo que Judith Butler (1990) llama la “matriz de inteligibilidad heterosexual”, ella exige que el cuerpo masculino sea coherente, que el macho se comporte como hombre y desee a la mujer. Cualquier desviación es clasificada por ella como una “anomalía” o “cuerpo contrasexual” que debe ser corregido.

Dar vida a la heteronormatividad en el escenario de *Looking gay* “Positivo para maricas” no fue solo un ejercicio de escritura, sino una decisión pedagógica. El proceso de creación no se limitó a contar una historia sin qué se convirtió en un espejo donde actores y actrices, al exagerar los discursos médicos, religiosos y familiares, pudieron reconocer cómo esas mismas presiones operan silenciosamente en su propia cotidianidad. La parodia, lejos de ser una burla superficial, permitió identificar y cuestionar las raíces de la discriminación en donde las voces del director y de los actores revelan que construir estos personajes fue un viaje de introspección y diálogo colectivo en donde se resignificaron experiencias personales ligadas a la diversidad sexual y a los prejuicios propios. Se puede afirmar entonces que la experiencia artístico-pedagógica se convirtió en un espacio de aprendizaje vivo, donde la

dramaturgia sirvió como eje central que permitió problematizar la norma y fortalecer la comunicación entre quienes crean y quienes observan.

4.2 Disidencias sexuales y subversión del orden sexo-genérico en *Looking gay “Positivo para maricas”*

Habiendo asignado a la heteronormatividad el rol de antagonista del dispositivo artístico-pedagógico en la obra de teatro *Looking gay “Positivo para maricas”*, las disidencias sexuales se convierten en protagonistas que pueden generar una respuesta política y reflexiva de la urgencia histórica, por tal razón, son analizadas desde el texto dramático en diálogo con los autores propuestos en el marco teórico. En primer lugar, se aborda el concepto de disidencia sexual desde su postura crítica frente a la norma, para luego confrontarlo con la idea de diversidad sexual en relación con lo queer y entrar en el análisis de los personajes de la obra de teatro que funcionan aparentemente como disidentes, para finalmente estudiarlos desde el universo del dispositivo artístico-pedagógico.

Looking gay “Positivo para maricas”, utiliza la sátira para criticar la persecución de las disidencias sexuales, a través de una narrativa distópica en donde se describe una supuesta pandemia homosexual que las autoridades intentan erradicar mediante terapias de conversión violentas, protocolos de bioseguridad y vigilancia moral, a partir, de las acciones de las antagonistas quienes personifican discursos de odio y heteronormatividad obligatoria, tratando la diversidad como una patología que debe ser eliminada para salvar la familia tradicional y la sociedad.

Bajo las afirmaciones de Rubino (2018) en donde plantea la disidencia sexual como aquellas expresiones que cuestionan el régimen y la matriz heteronormativa, se analiza el texto dramático para estudiar las acciones que constituyen los personajes disidentes y sus antagonistas, que se hacen llamar el “MP Mujeres poderosas por la salvación de la familia”. El personaje de Vicky, por ejemplo, propone acabar con saunas y sitios que alberguen “hombres no heteronormativos”; una vez cumplidos sus objetivos, celebra la entrega de certificados de “salud heteronormativa”, queriendo borrar cualquier rastro de disidencia en los personajes, tal y como lo afirma en uno de sus diálogos:

Las autoridades sanitarias lideradas por el MP celebran una ceremonia pública de recuperación social en la que los pacientes declarados libres de homosexualidad recibirán sus certificados oficiales de salud heteronormativa, los cuales deben portar en un lugar visible. (p. 22)

De esta forma el poder asegura la restauración de la “masculinidad normativa” y hace un control social ante el peligro que representan las disidencias sexuales para su visión de familia y de sociedad. La carnetización se convierte en la materialización de la discriminación hacia la diferencia y el soporte de homonormatividad para ser aceptados en la sociedad.

La obra de teatro *Looking gay “Positivo para maricas”* establece un diálogo directo y crítico con el concepto de disidencia sexual al incorporar de manera explícita términos y conceptos provenientes de las teorías queer, utilizándolos para representar el discurso represivo de la norma y articularlos a la postura crítica de los personajes, como se evidencia en el siguiente apartado del texto dramático, en donde, el personaje de Paloma se refiere al

peligro que puede representar la disidencia, en un contexto ficcional, en donde lo funcional y natural es la heteronormatividad. En este sentido, afirma:

Paloma: entre las principales características de la cepa Queer, se ha detectado la desestabilización de identidades fijas, fluidez en las expresiones de género, resistencia a la categoría binaria hombre-mujer. En términos técnicos la cepa Queer produce lo que los teóricos llaman disidencia performativa, es decir, los cuerpos comienzan a actuar el género de maneras inesperadas. La contrasexualidad puede significar el fin de la naturaleza y el fin de la humanidad. (p. 24)

Para Paloma lo queer es destructivo, de ahí su lucha por erradicar las disidencias y su radical defensa por la familia tradicional, que se transforma en orgullo cuando cree haber podido restaurar la heteronormatividad en los hombres, tal como lo manifiesta en el siguiente apartado del texto dramático: “Paloma: hoy podemos afirmar con orgullo que la masculinidad normativa ha sido restaurada y la homosexualidad y las disidencias sexuales, erradicadas” (p. 33).

El personaje de Vicky, por su parte, también considera peligrosa la pandemia gay-queer, informando como un triunfo la neutralización y desaparición de las disidencias sexuales en el universo del texto dramático, tal y como lo manifiesta en uno de sus diálogos:

Después de meses, de emergencia sanitaria, confinamiento ideológico y rigurosos programas de reeducación masculina, la pandemia gay-queer ha sido oficialmente controlada, la curva de contagios ha descendido de forma histórica. Los indicadores de masculinidad normativa se han estabilizado y por primera vez desde el inicio del brote se reportan cero casos de disidencias sexuales, el temido rebrote de la cepa queer ha sido neutralizado. (p. 32)

Como personaje que tramita con el miedo, a Vicky no le interesa profundizar, simplemente todo aquello que se salga de la norma es dañino y no importa cómo se nombre, por lo mismo, cuando Crisálida se define como un "sujeto queer" y María T. como una "mujer trans", Vicky agrupa todo en la categoría "gay", poniendo en evidencia la crítica de Rubino (2018) sobre cómo la palabra "diversidad" a menudo desdibuja la lucha de las sexualidades disidentes contra la norma. Vicky declarara todas las identidades en una sola categoría de "enfermedad" al afirmar: "eso entra en la misma categoría gay, trans... todo eso hace parte del mismo contagio", a lo que María T responde: "no señora, no es lo mismo" (p. 18). Esta tensión dialoga con la crítica de Rubino, sobre cómo la "diversidad" es un concepto que dialoga desde las orientaciones sexuales incluyendo la heterosexualidad, pero excluyendo la reflexión disidente; lo cual llevó a Teresa de Lauretis (1991) a proponer la "teoría queer", precisamente, para cuestionar la homogeneización de las historias de hombres gay y lesbianas bajo una sola etiqueta institucional.

Ahora bien, dentro de las posturas de las disidencias, Preciado (2002) introduce el concepto de contrasexualidad como práctica subversiva de la identidad sexual en donde propone una ruptura con las nociones tradicionales de naturaleza, género y sexo; además de cuestionar el sistema heterocentrado que organiza la sociedad y controla los cuerpos. En el texto dramático analizado, María Fernanda advierte con horror sobre la "*Cepa queer*", mencionando que en ella "incluso se habla del término contrasexualidad" y de "cuerpos indisciplinados", lo cual debe ser exterminado al convertirse en un problema para la sociedad. Paloma refuerza esta idea sosteniendo que los "cuerpos contrasexuales van en contra de la lógica y moral cristiana". Esta postura desde el poder pone en evidencia la forma como se instala el antagonismo en la obra ya que sus posturas van en contra del pensamiento y la

acción disidente en donde los cuerpos no son definidos por los términos tradicionales de hombre y mujer.

En “*Looking gay*” *Positivo para maricas*, en contraste con la mirada de los personajes antagónicos, la disidencia puede ser vista como una utopía, el final de la obra, donde los personajes disidentes sobreviven volviéndose “*invisibles*” y reconociéndose a través de una mirada especial, resuena con la “*Utopía queer*” de Esteban Muñoz (2020), allí el “*Looking gay*” se convierte en esa mirada del futuro antinormativo, una forma de sentir que este mundo heteronormativo no es suficiente y que existen otros modos de estar en él. El “*Looking gay*” se describe en la obra como un código de reconocimiento: “es una mirada breve... silenciosa... una mirada que lo dice todo... dice: yo también soy como tú” (p. 35). Este “código de reconocimiento que nos salva” (p. 36) dialoga con la idea de Muñoz de que lo queer es un anhelo que nos mueve hacia adelante, más allá de los “romances negativos” del presente. La mirada del “*Looking gay*” funciona entonces como esa acción queer para encontrar a “los tuyos” en medio de la multitud.

En el texto dramático, María T, Crisálida, Edy y Óscar, representan las disidencias sexuales como respuesta política a la heteronormatividad obligatoria, moviéndose entre la autodeterminación y el mimetismo estratégico, los personajes proponen una disidencia, que no busca tolerancia sino más bien fuga del sistema desde el reconocimiento mutuo y el afecto fuera de la norma sexo-genérica. Frente al régimen, estos personajes se posicionan como disidencias sexuales, término que, a diferencia de “diversidad”, implica una relación de confrontación política y desacuerdo con la norma. Estos personajes transitan entre posiciones gay y queer, entre diversidad y postura política, entre norma y desacato, son sujetos que nacen en la diversidad pero miran queer.

Crisálida representa la “cepa Queer” que la obra describe como una mutación imposible de controlar. A través de sus acciones, ella dismantela la matriz heterosexual al mostrar que su identidad no es una patología, sino una disidencia performativa que utiliza la “invisibilidad” no como derrota, sino como una estrategia de resistencia y cuidado mutuo. El análisis de Crisálida como personaje drag, a pesar de su autodenominación como queer, se fundamenta en su capacidad para develar la naturaleza artificial del género a través de la parodia y la actuación “exagerada” dentro de la obra de teatro.

Crisálida se nombra como “sujeto queer” para defender su identidad como minoría, su línea dramática evoluciona hacia una práctica drag cuando el régimen le exige “actuar como hombre”. En este sentido Crisálida responde: "si la identidad es una construcción social, entonces la masculinidad sí es un performance social" (p. 32), esta postura coincide con lo expuesto por Butler (2007), quien afirma que el género es una “estilización repetida del cuerpo” y un “conjunto de actos” que se inmovilizan con el tiempo para crear la apariencia de una “especie natural de ser”, por lo mismo, Crisálida, al reconocer que la masculinidad es un guion que se puede actuar, se posiciona como una figura drag que, en palabras de Butler (2007), “manifiesta la estructura imitativa del género en sí”.

Cuando el personaje se ve forzado a entrar en “modo masculinidad obligatoria”, deja de ser simplemente un sujeto disidente para convertirse en intérprete de la masculinidad. Este acto es lo que Jack Halberstam (2008) define como la esencia del drag, la “exposición de la teatralidad de la masculinidad”. Crisálida no intenta “ser” un hombre en el sentido esencialista que busca el régimen de Paloma y María Fernanda, sino que utiliza lo que Halberstam (2008) llama moderación y superposición, o sea, una actuación donde la masculinidad normativa se coloca como una “capa por encima” de la identidad queer para salvarse del exterminio. Su transformación es una parodia demostrando que la virilidad es un

“disfraz” que se puede aprender y usar, lo cuál sería negado absolutamente por las mujeres del “MP”, ya que ellas en el espacio de ficción consideran el género como algo natural y no como construcción social.

Al final del texto dramático, Crisálida y sus compañeros crean el *“Looking gay”*, una estrategia de mimetismo donde actúan según posturas cisheteronormativas pero mantienen su disidencia interior. Este fenómeno puede analizarse bajo la óptica de la doble inversión descrita por Esther Newton (1972) y citada por Butler (2007) quien afirma que la apariencia exterior puede ser masculina normativa para el régimen, pero su esencia interior, es decir, su sentir, sigue siendo disidente. Crisálida utiliza este exceso de normalidad para volverse invisible ante el poder, lo que constituye un acto de “desidentificación activa”, un concepto que Muñoz (2020) define como una forma de reciclar las formas dominantes para producir resistencias alternativas. Sin embargo, la transformación de Crisálida no es solo una táctica de supervivencia, sino un ejercicio de libertad en un entorno opresivo, tal y como lo sostiene Greco (2022), al afirmar que el arte drag es una forma de personificación que destruye el binomio hombre-mujer al evidenciar que “todo es construido”. Al actuar la hombría frente a María Fernanda para recibir un dulce, como conducta heterosexual reforzada, Crisálida está realizando lo que Greco llama un acto de “mariconaje y disidencia” que pone en ridículo los mecanismos de control del régimen. Su identidad queer es el fundamento de su existencia, pero su “actuación drag” de la masculinidad y en ocasiones de la feminidad, es la herramienta política que le permite desarmar la matriz de inteligibilidad heterosexual desde adentro. Este cambio de rol desde la mirada drag se hace evidente en la siguiente acotación del texto dramático:

(Crisálida piensa, mira para arriba, se ilusiona, sonríe y comienza a interpretar y bailar “todos me miran”, se crea un momento onírico en donde todos hacen parte del show,

cuando María fernanda se queda mirándolo, reacciona y canta de una forma varonil).
(Sarmiento Olano, 2021, p. 11)

Crisálida utiliza el lenguaje para nombrar su lugar en el mundo, enfrentándose directamente a los discursos de limpieza social y biopolítica. Cuando Vicky intenta meter en la misma bolsa todas las identidades no normativas bajo la categoría de "enfermedad" o "contagio gay", Crisálida responde con firmeza: “y yo soy un sujeto queer” (p. 17), entra en contacto con la idea de Rubino (2018), quien sostiene que la disidencia sexual cuestiona no solo la matriz heterosexual, sino también la homonormatividad, al nombrarse “queer”, Crisálida rechaza la homogeneización institucional que la academia y el poder intentan imponer a la sociedad.

Crisálida como personaje disidente desarma las lógicas del poder una vez que recibe acusaciones de que su comportamiento no es “natural” y responde: “claro que no son normales, porque lo normal es lo que hace la mayoría y nosotres somos una minoría...” (p. 18). Aquí, el personaje actúa bajo la premisa de González (2007) sobre la cultura disciplinadora, en donde “lo normal” no es una verdad biológica, sino una ficción reglamentada para volver a los cuerpos inteligibles dentro de un espacio coercitivo.

Crisálida reflexiona sobre la supervivencia, tras haber pasado por el proceso de “normalización” científica, en este sentido afirma: “aprendes a volverte invisible... aprendes a reconocer a los tuyos... en medio de una multitud que cree que no existes” (p. 35), frases que resuenan con la “Utopía Queer” de Muñoz (2020) para quien, lo queer es un universo ideal, que permite sentir que este mundo no es suficiente. El reconocimiento silencioso que propone

Crisálida es un rechazo al “aquí y ahora” de la visión heteronormativa, proponiendo un futuro basado en el afecto y la mirada disidente.

El personaje de María T, inicialmente presentada como Mariano Téllez, se define a sí misma con la expresión: “yo no soy gay, soy una mujer trans” (p. 17), lo cual es fundamental para entender su posición política, pues, desafía la matriz heterosexual al nombrarse explícitamente como “mujer trans” y no como “gay”, rechazando la categoría de sexo impuesta por el opresor, lo que Wittig (2006) define como un acto de desertar de su clase política liderando finalmente la creación del código de reconocimiento que las mantiene vivas, el *“Looking gay”*. Para Wittig, las categorías de “hombre” y “mujer” son categorías políticas, y quienes rompen la norma o el contrato, son “desertoras de su clase”, en ese sentido, al nombrarse mujer trans, María T rechaza la “marca” del género impuesta por el opresor y se constituye como un sujeto que reorganiza el mundo desde su propia opresión, es decir, ahora María T crea un universo a partir de su realidad ficcional y represiva.

María T desafía la matriz heterosexual descrita por Butler (2007), la cual exige una relación causal entre sexo biológico y género, introduciendo la duda en definiciones que el régimen de Vicky y Paloma pretende inalterables, ella realiza un acto de “subversión de la identidad”. Como señala Greco (2022), su identidad es real en la medida en que es performada, María T elige performar una feminidad que el sistema considera “anormal” y además reflexionar sobre su tránsito al preguntarse: “¿por qué el género tiene que ser estable?” (p. 25), es decir, cuestiona la posición en la que las estructuras de poder la colocan y entiende que su construcción es real y debe ser validada, lo cual desmantela la posición heteronormativa.

La performance es una constante en María T, quien adopta la identidad de Mariano Téllez, fingiendo ser un "varón" para evadir la persecución: “María Fernanda (se acerca a María T, quien está vestida como “hombre”). ¿nombre? ... María T: María... Mariano Téllez” (p. 10), este comportamiento puede explicarse a través del postulado de Riviere (1929) (citado por Butler), quien argumenta que el género puede ser una máscara adoptada para evitar la ansiedad y el castigo de quienes manejan el poder. María T “actúa” la hombría como una táctica de autodefensa, tal y como lo expresa en su diálogo con María Fernanda:

María Fernanda: (acercándose a María T) y usted qué, ¿también nos va a salir mariquita?... María T: uy no, yo soy todo un varón... María Fernanda: ¿profesión?... María T: Mecánico... María Fernanda: ¿deporte favorito?... María T: tejo... María Fernanda: ¿casado o soltero?... María T: casado con 4 hijos y con una mocita.
(Sarmiento Olano, 2021, p. 14)

Según Esther Newton (1972), el personaje trans puede presentar una doble inversión, en donde, su apariencia exterior es masculina para neutralizar el régimen, pero su esencia interior es femenina. María T mantiene esta fachada hasta que es traicionada por su propia indumentaria, tal y como se evidencia en la acotación “(le bajan los pantalones y se evidencia que tiene tangas de mujer)” (p. 15), lo cual revela una disonancia entre su actuación de género y su identidad. El descubrimiento de la ropa interior de María T por parte de María Fernanda evidencia que el cuerpo es el lugar donde se inscriben las marcas del poder, según postulados de Preciado (2011), María T encarna un “cuerpo contrasexual” que desestabiliza la ecuación “naturaleza = heterosexualidad”.

María T establece una distinción política fundamental frente a los intentos de Vicky de encasillar todas las identidades bajo la etiqueta de “contagio gay”, particularmente a partir del siguiente diálogo: “Vicky: eso entra en la misma categoría gay, trans... todo eso hace parte del mismo contagio... María T: no señora, no es lo mismo” (p. 18), esta conversación dialoga con la crítica de Rubino (2018), quien señala que la palabra “diversidad” a menudo desdibuja la lucha de las sexualidades disidentes al incluir la heterosexualidad en el mismo colectivo. María T, al decir “no es lo mismo”, reclama la especificidad de su historia, es decir, no basta hablar de diversidad sino que es necesario cuestionar y reflexionar sobre la diferencia en la diferencia misma.

El análisis del personaje de Edy en la obra *Looking gay “Positivo para maricas”* permite desvelar cómo el sujeto disidente transita desde la parodia de la norma, Edy inicialmente adopta un rol de resistencia, afirmando que “la sexualidad es una construcción social” (p. 18), ante el peligro de exterminio, Edy transita hacia un rol de mimetismo estratégico, exhibiendo una novia falsa para volverse invisible ante el poder, tal y como se evidencia en el texto dramático: “Edy dejó su carrera de pianista, consiguió una novia a la que exhibía todos los domingos, iban a misa de 9, en la tarde al centro comercial y luego a casa de sus padres...” (p. 34), Edy actúa la heterosexualidad para sobrevivir socialmente, pero claramente no deja de sentir ni de vivir su amor por otro hombre.

Edy se presenta inicialmente como un personaje que posee una aguda conciencia política sobre su situación, a diferencia de otros personajes que se muestran confundidos, Edy es capaz de nombrar el mecanismo que lo oprime: “las normas son sólo construcciones sociales” (p. 25), esta postura coincide con lo expuesto por Butler (2007), quien sostiene que el género no es una esencia natural sino un conjunto de actos repetidos que crean la ilusión de

una sustancia interior. En su claridad política Edy decide cuándo actuar y cuando no, aunque finalmente las dos posturas terminan siendo actos performáticos. Por lo mismo Edy utiliza el humor y el mimetismo como escudo, afirmando que le gustan las mujeres “gruesas” para desviar la sospecha de las exterminadoras, utilizando una “máscara”, entendida por Riviere (1929) (citada por Butler), como una táctica para evitar la ansiedad y el castigo del poder.

El beso final entre Óscar y Edy, puede ser visto como un acto de “contrasexualidad”, un concepto de Preciado (2011) que propone el sexo como herramienta de subversión de las condiciones del sistema en donde pareciera que el único orden sexo-genérico válido institucionalmente es el heteronormativo. Edy, entonces, encarna al sujeto que, a pesar de ser sometido a una “anatomopolítica” disciplinaria que busca “rectificar” su ser, logra mantener su identidad disidente a través de una performatividad estratégica de la normalidad, demostrando que la disidencia queer reside en lo que el poder “nunca enseñó a dejar de sentir” (p. 35). Edy desmantela la heteronormatividad al mostrar que el sistema puede controlar el hacer y el tener, pero no puede capturar el sentir disidente. Su transición hacia la invisibilidad no es una derrota, sino el uso de una disidencia performativa que utiliza la “mirada” como el último refugio de lo humano frente a la deshumanización del biopoder.

El análisis del personaje de Óscar en la obra *Looking gay* “Positivo para maricas” permite observar cómo un sujeto aparentemente instalado en la lógica del “hombre de bien” es despojado de su inteligibilidad social para ser reconfigurado por el biopoder. Óscar representa el deseo que rompe la lógica binaria, a pesar de ser un profesional “normal”, su amor por Edy crea una discontinuidad subversiva en el sistema, en donde, para salvarse, recurre a la epistemología del armario, ocultándose en una comunidad religiosa para proteger su verdad interior. Óscar es introducido como un profesional (administrador de empresas)

que intenta mimetizarse en la “normalidad”, pero es delatado por la tecnología al utilizar la aplicación Grindr, la cual es una herramienta exclusiva para miembros de una comunidad disidente y que puede ser entendida como un mecanismo de poder y de resistencia al poder normativo, en ese sentido Óscar tiene el poder hasta que es descubierto:

María Fernanda: ¿ah sí? preste a ver su celular, (Óscar se lo entrega con temor, María Fernanda lo revisa) a ver Instagram, TikTok, Facebook, bien, X... (mirando el logo de la aplicación de Grindr) qué maravilla, nos salió teatrero el caballero, con las mascaritas. (muestra la imagen al público) (Sarmiento Olano, 2021, p. 12).

Según Butler (2007), la “matriz de inteligibilidad” exige una coherencia entre sexo, género y deseo. Cuando María Fernanda pregunta si un hombre puede amar a otro, Óscar mira a Edy, hacen “click” con la mirada y él responde con un rotundo “sí”. Este gesto es lo que Butler define como una práctica cultural que crea una discontinuidad subversiva, rompiendo la relación causal que el régimen intenta imponer. El amor de Óscar por Edy desafía lo que Adrienne Rich (1980) denomina “heterosexualidad obligatoria”, una institución política que asegura el acceso masculino a las mujeres y censura cualquier otra posibilidad de vínculo. Al afirmar su capacidad de amar a otro hombre frente a la violencia física, Óscar posiciona su deseo como una herramienta de resistencia política.

Tras el recrudescimiento del control estatal y el "Módulo de Masculinidad Obligatoria", Óscar se ve forzado a desaparecer socialmente para evitar el exterminio, decide entrar en una “comunidad religiosa” como fachada para sobrevivir. Este acto dialoga con la “epistemología del armario” de Sedgwick (1998), donde el silencio y el secreto no son solo

ausencias, sino estructuras de poder que imponen cálculos de “secretismo o destape” para preservar la vida. El armario religioso de Óscar es un muro que se levanta para protegerse de la vigilancia del régimen, según Butler (2007), Óscar estaría adoptando la masculinidad normativa como una máscara para evitar el castigo, no como asimilación real de la norma, sino como una “farsa” consciente: aprende a "caminar, mirar y hablar" como el régimen exige, utilizando la masculinidad como un disfraz protector.

Frente a los ataques de las antagonistas, Óscar cuestiona el lenguaje médico-político utilizado para segregar cuerpos al afirmar: “y ni hablar de los términos que usted utiliza, dando a entender que la diversidad es una patología...” (p. 18). Este diálogo se alinea con la propuesta de Rubino (2018), quien define la disidencia sexual como aquellas expresiones que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz de inteligibilidad que vuelve a ciertos cuerpos “anormales”, Óscar lo sabe y lo cuestiona como disidente que es.

En la "Fase 5", bajo la administración de fármacos, Óscar es obligado a pedir perdón: “lamento arruinar su tranquilidad... siento mucho que mi libertad les resulte molesta... disculpen por arruinar su cómoda idea del mundo” (p. 29). Estas líneas representan la sumisión al régimen farmacopornográfico de Preciado (2008) quien explica que el control contemporáneo es microprotésico e interno. El “perdón” de Óscar es una performance de normalización impuesta por una tecnología que busca fabricar un “alma” masculina a través de la gestión del dolor y la culpa. Sin embargo el personaje lo dice de una forma irónica, evidenciando un cuestionamiento hacia la norma.

El personaje de Óscar utiliza el secreto como un muro protector al mostrar que, aunque el sistema puede obligar al sujeto a refugiarse en la religión o el matrimonio, no

puede erradicar el sentir disidente. Óscar utiliza la invisibilidad como tecnología de resistencia, demostrando que la disidencia sexual no es solo una identidad pública, sino una micropolítica de reconocimiento que sobrevive en las instancias del biopoder.

El proceso de creación de la obra permitió comprender la disidencia sexual como una praxis política y pedagógica inmersa en las decisiones corporales y dramáticas de los actores. La construcción de personajes favoreció un diálogo que transformó la percepción de los actores sobre la identidad y el género, logrando cuestionar imaginarios previamente naturalizados. Así, *Looking gay “Positivo para maricas”* se percibe como un dispositivo artístico-pedagógico que trasciende la escena para problematizar las estructuras de poder heteronormativas tanto en los creadores como en el espectador.

4.3 Desmantelando la heteronormatividad

En el presente capítulo se analiza, a partir de la dramaturgia, los elementos que llevan a considerar *Looking gay “Positivo para maricas”* una obra de teatro queer que además funciona como dispositivo en su intención por desmantelar la heteronormatividad. En primer lugar se analiza bajo qué características se considera teatro queer, para luego analizar los componentes de la red que dan el carácter al dispositivo para generar la reflexión artístico-pedagógica.

Looking gay “Positivo para maricas”, de por sí, es un nombre que puede generar ambigüedad, pues se menciona lo gay y lo marica, expresiones que han sido parte de la historia y evolución de los sectores sociales lgbtiq+ en donde el término gay aparece como un autonombramiento lejos de la mirada patológica con que se nombró a las personas homosexuales durante varias décadas como se afirma en el siguiente apartado:

Ahora él mismo es quien se nombra desde su propia mirada, ahora no importa lo que digan los demás, ahora el homosexual tiene derechos. Es así como el teatro gay propone buscar una identidad desde el adentro y no desde perspectivas extrínsecas. El teatro gay da voz a una cultura minoritaria y es tan generoso que cada día adopta nuevas formas, nuevos lenguajes y discursos, y es aún más generoso cuando permite que su nombre sea cuestionado, intervenido o transgredido. (Sarmiento, Téllez, 2016, p. 14)

El término “márica”, por su parte, se comporta de una manera diferente, pues siendo históricamente utilizado como un insulto, en la obra de teatro aparece desde dos posiciones, la primera como expresión de opresión por parte del biopoder para nombrar a quienes no entren en las categorías de sexualidades normativas y la segunda como reapropiación y resignificación del término que pasa de insulto a expresión que confronta y empodera a quien se siente fuera de las esferas del poder. Es entonces, *Looking gay “Positivo para maricas”* una obra que transita desde la mirada de la diversidad hacia la mirada de las disidencias buscando un lugar en el teatro queer.

Looking gay “Positivo para maricas” como obra de teatro queer, utiliza en su lenguaje una realidad alternativa y reflexiva al relato heteronormativo, a diferencia del teatro “diverso” que busca aceptación o integración social, esta obra se lee como teatro político queer que nombra a la heterosexualidad no simplemente como una orientación sexual, sino como un régimen bio político de dominación. Esto se hace evidente cuando los personajes son cuestionados y obligados a cambiar su orientación sexual no normativa, como el caso del paciente 7489 a quien se le impone una “normalidad” por parte de la autoridad. “Paciente

número 7489, quien llega en estado decadente asegurando amar a otro hombre, yendo en contra de la naturaleza, después de meses de terapias de reconversión, su sexualidad recupera el orden natural, la heterosexualidad” (Sarmiento Olano, 2021, p. 23).

Lo camp no necesariamente es queer, sin embargo, lo queer si está impregnado de lo camp, en especial si hablamos de teatro queer. La obra de teatro en estudio ve la realidad desde el gusto por lo exagerado y el artificio: “Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (Sontag, 1964), en este sentido, la obra presenta a las autoridades en cabeza de las mujeres del “MP”, como personajes excesivos, tal y como la dramaturgia presenta a Paloma: “Paloma: ay sagrado rostro, sagrado corazón de Jesús ¿qué fue lo que pasó? (Paloma posa mostrando y exagerando su cuerpo, entra María T llorando)” (Sarmiento Olano, 2021, p. 01). Por otra parte, y siguiendo con lo camp, la obra recurre a parodiar los personajes y las situaciones, tal y como se evidencia en el texto dramático:

María Fernanda: (aplaude) muy bonitas las maripositas. ¿es que acaso no saben que las reuniones entre hombres están prohibidas, o es que acaso se quieren contagiar con el virus de la homosexualidad? (Chifla). (entran en tono militar Paloma y Vicky).

María Fernanda: ya llegó el MP... Todas: ya llegó el MP... 6 María Fernanda: dispuestas para limpiar... Todas: dispuestas para limpiar... María Fernanda: este virus homosexual... Todas: este virus homosexual... María Fernanda: que queremos acabar... Todas: que queremos acabar. (miran a los hombres y les hacen señal de amenaza con la mano en el cuello). (Sarmiento Olano, 2021, p. 6-7)

Lo camp es entonces ese artificio e ironía con que se enfrenta y se parodia la norma, en la obra, los personajes de la autoridad (Vicky, María Fernanda y Paloma) asumen esta sensibilidad al llevar los valores de la sociedad y la familia tradicional al extremo del absurdo y la exageración. Sontag señala que lo camp es como la glorificación del "personaje" y plantea la vida misma como teatro:

El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-cómo-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro. (Sontag, 1964, p. 05).

La metáfora de la “vida como teatro” está implícita en el texto dramático cada vez que los personajes exageran sus cuerpos y sus sentires. Paloma por su lado posa “exagerando su cuerpo”, Vicky teatraliza su oficio: "Atención Colombia, lo que está pasando es gravísimo... Vicky siempre tiene la verdad" y todas responden a un grito que parodia la fuerza y el poder: “Ajuaaa”, dejando en evidencia el planteamiento de Sontag al sostener que lo camp trata lo serio de manera frívola y lo frívolo con seriedad. En la obra se puede decir entonces que el espectador podría percibir la norma como parte de una actuación parodiada y no como una verdad biológica, lo cual lleva a pensar cómo la norma se va desmantelando y perdiendo fuerza.

El personaje drag también puede mencionarse como un recurso paródico que ejemplifica perfectamente la estética camp, en este sentido (Sontag, 1964) afirma: “Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad”,

Looking gay “Positivo para maricas” utiliza el drag no solo como disfraz, sino como una parodia del género, una construcción que se alinea con las teorías de Butler(2002) cuando sostiene que el género es una performatividad que se fortalece en la repetición de actos. El personaje de Crisálida lo manifiesta cuando reflexiona sobre el hecho de actuar el género, tal y como lo expresa en el texto dramático: “si la identidad es una construcción social, entonces la masculinidad sí es un performance social”.

El drag funciona en la obra como un mecanismo para demostrar que la masculinidad no es una propiedad natural de los hombres, sino una “performance obligatoria”, según Butler (1993), la fuerza crítica y reflexiva del drag se sostiene en su capacidad de desnaturalizar el género, demostrando que es una construcción social y no una realidad biológica inevitable, sin embargo, para Butler esta desnaturalización no necesariamente conlleva a una liberación de las normas sociales, pues a la vez que el drag puede cuestionar las normas de género, también puede idealizar y potenciar las normas heterosexuales. En el texto dramático el personaje drag transita por varios momentos, en un principio Crisálida aparece socialmente vestida como “hombre”, para luego dejarse llevar por la emoción y el ideal de mujer a través de un momento onírico que la dramaturgia nos presenta como teatro dentro del teatro, en donde Crisálida se ve como la mujer que quisiera ser, como lo menciona sarmiento:

(Crisálida piensa, mira para arriba, se ilusiona, sonríe y comienza a interpretar y bailar “Todos me miran”, se crea un momento onírico en donde todos hacen parte del show, cuando María Fernanda se queda mirándolo, reacciona y canta de una forma varonil).

En este momento no pareciera existir la crítica a la heteronormatividad sino más bien una búsqueda del personaje por hacer parte del ideal normativo de género, más exactamente verse como “mujer”. Cuando se rompe esta ilusión, el personaje decide cuestionar las normas de género al sostener ser un “sujeto queer”.

Crisálida juega con los roles de hombre-mujer y transita por ellos dependiendo la situación social en la que se encuentre, actúa como “hombre” para conseguir sus propósitos, pero también se revela ante la opresión haciéndose la pregunta ¿quién decidió qué es lo normal?, para luego reconocer que actúa el género, dejando claro que el drag parodia la idea de un original de género, tal como afirma: “aprendes a volverte invisible”, en su transitar finalmente rompe con el modelo heteronormativo construyendo su propio ideal lejos de la norma cuando sostiene que el amor esta libre de la normatividad, haciendo alusión al “*looking gay*” en su último parlamento: “Crisálida: si alguna vez vuelven a ver está mirada en el mundo, recuerden lo que significa: qué el amor está cerca” (p. 36).

Ahora que la obra de teatro está catalogada como teatro queer, en el sentido que desestabiliza la idea binaria de las identidades de género, es necesario encontrar esos elementos que funcionan como red y la convierten en un dispositivo artístico-pedagógico con unas herramientas teatrales queer y una pedagogía queer que busca explorar aquello que la norma no reconoce, como sostiene Britzman (2016), al afirmar:

La Teoría Queer ofrece a la educación técnicas para crear sentido y remarcar aquello que descarta o no puede siquiera soportar conocer... De esta forma, la ignorancia es analizada como un efecto del conocimiento, en verdad, como su límite, y no como un

estado originario o de inocencia. Quizás la insistencia más sugerente es el estudio de lo que los discursos hegemónicos de la normalidad no puede soportar conocer.

(Britzman, 2016, p. 18).

Bajo la anterior mirada se pueden observar momentos dramáticos de la obra en donde los personajes no pueden o no quieren soportar la verdad y prefieren que el poder se maneje bajo la aparente ignorancia, ya que es más fácil no reflexionar, tal y como sucede con el personaje de Vicky cuando sostiene que las diversidades sexuales son lo mismo: “eso entra en la misma categoría gay, trans, como quieran llamarlo, todo eso hace parte del mismo contagio” (p. 18), o cuando los personajes disidentes enfrentan a las autoridades y son silenciados por el poder de los medios de comunicación representados por Vicky, quien afirma: “de todas maneras muchas gracias por sus palabras, pero así no podemos entrevistarlos, no es la forma, en esos términos no puedo conversar con ustedes... Muchas gracias” (p. 19).

La obra de teatro funciona como un dispositivo que revela cómo el poder también se ejerce sobre los cuerpos a través de la medicalización y el uso de términos que patologizan las sexualidades no normativas llevando a que los personajes disidentes sean tratados como ciudadanos de segunda. En este sentido se leen expresiones como: “Paloma: protocolos de bioseguridad... manos al frente, lengua afuera, (les aplica alcohol)... Vicky: ... un misterioso virus gay se está propagando silenciosamente entre la población masculina. Sí, así como lo oyen, según los informes preliminares, la enfermedad parece afectar exclusivamente a los hombres ...” (Sarmiento Olano, 2021, p. 7).

La dramaturgia de la obra evidencia como el poder también es entregado al espectador convirtiendolo en parte del sistema de control heteronormativo, en cuanto se interroga a los hombres del público sobre sus prendas de vestir o sus costumbres respecto a lo que significa la norma social, captando su atención y con la idea de generar una respuesta del entrevistado y del público que lo juzga. En este sentido el texto dramático propone:

(María Fernanda se acerca a hombres del público y sus parejas para hacer algunas preguntas) María Fernanda: ¿nombre? ¿color favorito? ¿profesión? ¿deporte favorito? ¿casado o soltero? ¿por qué lleva prendas color pastel? ¿hobby? (le formula preguntas a mujeres) ¿ha notado algún comportamiento o síntoma extraño en xxx ? ¿crees que xxx pueda estar contagiado? ¿xxx es más vanidoso que tú? ¿habla más con su mejor amigo que contigo? (Sarmiento Olano, 2021, p. 15).

En este sentido el texto dramático propone a partir del rompimiento de la cuarta pared, provocar en el espectador una tensión o incomodidad que pueda generar reflexión crítica en cuanto él mismo pueda cuestionar sus “verdades” y su pensar respecto a la sexualidad normativa, enfrentándose a la vez, a su propio sentir, al juzgamiento del espectador y a la postura del personaje que lo introduce en el universo del espacio de ficción.

En la obra Looking gay “Positivo para maricas”, el cuerpo es la base de la representación, es el territorio de disputa donde se materializa lo aparentemente “normal”, es el objetivo principal que pretende cambiar el régimen de poder y es precisamente allí en donde se materializa la resistencia, o mejor, la reflexión crítica desde los cuerpos no heteronormativos. El texto dramático pone en evidencia cómo el cuerpo es intervenido por las figuras que representan el poder desde el espacio de ficción para intentar “restaurar” una

masculinidad y una orientación sexual normativa, a la vez que lleva a los personajes cuestionados, a llevar su cuerpo a una “disidencia performativa”, la cual se convierte en dispositivo artístico-pedagógico cuando estos cuerpos rompen con la lógica heteronormativa.

El espacio de ficción de la obra plantea entonces intervenir los cuerpos que no están dentro de la norma para encauzarlos, esto se hace tangible en la obra cuando los personajes que representan el poder heteronormativo implementan lo que ellas llaman “los métodos de conversión”, Paloma entonces plantea: “la ciencia, la verdadera ciencia, ha desarrollado métodos de conversión altamente efectivos para erradicar esta conducta, los cuales aplicaremos con el rigor y la responsabilidad que nos caracterizan” (Sarmiento Olano, 2021, p. 19), ellas aplican los métodos con la certeza de tener una verdad científica que logre “recomponer” estos cuerpos, y con ello, sus deseos por las mujeres como lo exige la norma:

método de conversión número uno: método disciplinario. (suena un tema musical mientras las doctoras golpean en cámara lenta a los pacientes)... método de conversión número dos: terapia de choque eléctrico diseñada para que el cuerpo asocie estos comportamientos anormales, con el dolor. (las doctoras aplican choques eléctricos a los pacientes)... método de conversión número 3 despertar del deseo sexual. (las doctoras se acercan de manera insinuante a los pacientes mientras se quitan sus blusas)... ustedes lo que necesitan es una hembra... así de buena como yo. (Sarmiento Olano, 2021, p. 20)

Castigar el cuerpo disidente es entonces el recurso dramático que representa o presenta al régimen de poder para recuperar la estabilidad y proteger la “norma”, por su parte los personajes disidentes a pesar de algunos intentos de resistencia, deciden mimetizar su

sexualidad y hacer creer a los estamentos que representan el poder, que los métodos de conversión fueron efectivos y que ahora sus cuerpos y sus deseos están inscritos en la “verdad” heteronormativa, tal y como lo expresan en sus diálogos: “Edy: un momento, un momento a mí me gustan las mujeres. Óscar: a mí también. Crisálida: yo me siento curado. María T: me encantan las mujeres. Todos: mamacitas. (todos comentan sobre la belleza de las mujeres)” (p. 21).

Butler (2002), por su parte, sostiene que la materialidad de los cuerpos no es un acto natural, sino un efecto de poder producido por la reiteración de normas reguladoras a través del tiempo, se observa en el texto dramático como es recurrente la idea de cambiar los cuerpos disidentes, tal y cómo lo expresa Paloma: “módulo de masculinidad obligatoria, un hombre debe demostrar su hombría, caminar como hombre, vestir como hombre, hablar como hombre, actuar como hombre” (Sarmiento Olano, 2021, p. 32), en el texto dramático es claro entonces como desde el poder se decide y se regula la “verdad” heteronormativa. Cuando los personajes adoptan posturas cisheteronormativas, se vuelven a mimetizar generando lo que Butler considera una parodia de género, así la virilidad se convierte en un disfraz de los personajes disidentes.

El cuerpo como dispositivo artístico-pedagógico de la obra, se convierte en ese material donde se confronta reflexiva y críticamente la normalización, en el intento de fijar una identidad estable y la disidencia, como fuga hacia la diversidad. Al final, la obra demuestra que, aunque la norma en un principio pueda controlar la “actuación” externa del cuerpo (caminar, hablar, vestir), la materialidad del sentir persiste a pesar de no parecer que pueda ser asimilable por los personajes que representan el poder hegemónico. El cuerpo en la obra de teatro se convierte en un guión que fluye entre un sistema que intenta naturalizar la

“matriz heterosexual” para producir coherencia entre sexo, género y deseo, y un cuerpo disidente que se piensa como un performance sociocultural.

Nombrar la obra de teatro Looking gay “Positivo para maricas” como dispositivo artístico-pedagógico es reflexionar sobre sí la obra además de mostrar la diversidad sexual y de género, también evidencia y cuestiona cómo operan las normas sociales sobre los cuerpos y las personas, en este sentido, es preciso analizar hasta donde su dramaturgia pone en duda la heterosexualidad, el género binario y la masculinidad o feminidad como naturales y válidas.

La dramaturgia de la obra evidencia cómo las autoridades afirman que “el género no es una práctica cultural repetida socialmente, sino que es más bien una condición natural del ser humano” (Sarmiento Olano, 2021, p. 33), mientras los personajes disidentes como Crisálida responden: "si la identidad es una construcción social, entonces la masculinidad sí es un performance social" (Sarmiento Olano, 2021, p. 33), texto clave para entender cómo el personaje disidente reflexiona y valida la idea de que la sexualidad es una construcción social. Resuena entonces la teoría de Butler (2007) sobre la performatividad del género al sostener que la identidad de género no es biológica, sino que se construye a través de un conjunto de actos repetidos y sostenidos en el tiempo que crean la ilusión de una sustancia natural que el sistema intenta naturalizar a la fuerza.

Ahora bien, el cuerpo en la obra adquiere una dimensión biopolítica a través de la infección por la “cepa Queer” como metáfora dramática que se convierte en una herramienta de sumisión pero también de subversión. El término contrasexualidad es

recurrente en la dramaturgia, tiene una transformación que comienza por la idea del miedo que genera lo desconocido, María Fernanda dice al respecto: “incluso se habla del término contrasexualidad... pero no podemos permitir que estos cuerpos ilegítimos se tomen la sociedad. Hay que exterminarlos” (Sarmiento Olano, 2021, p. 24), ese miedo lleva a generar pánico en la sociedad “la contrasexualidad puede significar el fin de la naturaleza y el fin de la humanidad”, el pánico es reforzado por Paloma al afirmar: “estamos evidenciando cuerpos contrasexuales que van en contra de toda lógica y moral cristiana” y finalmente como respiro aparece dramaturgicamente la acotación en donde los actores desde sus personajes interpretan la idea de mostrar sus “cuerpos contrasexuales”, es allí donde aparece el cuerpo subversivo que no sólo visibiliza sino que busca generar reflexión crítica frente a la opresión hacia los cuerpos “diferentes” a la normativa, los cuerpos de los actores reconocen su contrasexualidad en los personajes, en este sentido Preciado afirma:

En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas.
(Beatriz Paul Preciado, 2002, p 18)

Los cuerpos de los personajes se liberan de las dicotomías binarias tradicionales y se despojan de sus cuerpos que hacían parte del discurso heteronormativo el cuerpo se mira ahora no como un “disfraz”, sino como una fuerza transformadora que, al actuar de maneras inesperadas, cuestiona lo “natural” como medio opresor y lo convierte en parte de su construcción. En este sentido los personajes realizan un acto político de lo que Soler (2024)

llamó la “reparación identitaria”, en donde el cuerpo se convierte en un arma de disidencia, un cuerpo pedagógico, en donde el performance puede ofrecer una verdad más “verdadera” que la vida misma al borrar la línea entre lo ficticio y lo real, como lo menciona Taylor (2011).

Los personajes disidentes utilizan sus cuerpos para realizar actos performativos cargados de acciones políticas que potencian el dispositivo y llevan a la reflexión crítica rememorando el activismo de los años 80 “los “die-ins” realizados por ACT-UP y los “kiss-ins” de Queer Nation; actuaciones queer a beneficio de la lucha contra el sida...” en donde la teatralidad toma lugares no convencionales, tal y como lo expresa Butler:

Yo diría que es imposible oponer lo teatral a lo político dentro de la política queer contemporánea: la “actuación” hiperbólica de la muerte en la práctica de “die-ins” y la “exterioridad” teatral mediante la cual el activismo queer rompió con la distinción encubridora entre el espacio público y el espacio privado hicieron proliferar sitios de politización y una conciencia del sida en toda la esfera pública. (Butler, 2002, p. 327)

Simular estar muertos también es una herramienta dramatúrgica de la obra *Looking gay “Positivo para maricas”* en donde los personajes a través de sus cuerpos protestan ante la opresión y el régimen de poder que asegura que la contrasexualidad es un peligro para la humanidad, a lo que responden:

Crisálida: ¿quién decidió qué es lo normal? María T: ¿por qué el género tiene que ser estable? Edy: las normas son sólo construcciones sociales. Óscar: y pueden cambiar.

(hacen referencia a las Die-In como forma de protesta corporal, simular estar muertos, etc, cuerpos políticos). (Sarmiento Olano, 2016, p. 25)

Otro recurso corporal y político de los años 80 para protestar o generar reflexión crítica, son los “kiss-ins”, que la obra analizada resignifica ya no como una lucha para visibilizar el sida y la postura del estado, sino más bien para confrontar el poder y la discriminación hacia aquellos que se han salido de la norma sexual, los personajes de la obra utilizan entonces el beso en público para mostrar que a pesar de todo lo que pueda pasar, están dispuestos a vivir su amor contrasexual, tal y como lo expresan con sus cuerpos, aunque por otra parte también puede tratarse de un recurso estratégico del teatro gay en donde las escenas de amor o deseo entre dos hombres pasan de ser un tema que causa rechazo a ser “normalizado” en tanto se coloca en la escena y se repite, tal como se expresa a continuación:

La primera como herramienta social que busca visibilizar las conductas sociales del hombre gay en nuestra sociedad, para generar identidad en el hombre gay y para naturalizar su vida social y sexual. Aquello que deja de ser un secreto, deja de ser novedad y entra a formar parte de lo cotidiano de una sociedad. Así mismo los imaginarios colectivos se comienzan a construir desde las verdaderas situaciones gay de sus propios actores. Si no se logra representar a toda la comunidad gay, sí por lo menos a un grupo de hombres que luego de sentir su condición normalizada, deciden vivir una vida más libre. (Sarmiento, Telléz, 2016, p. 104)

Se podría concluir que el beso entre dos personajes hombres en el espacio de ficción representa una provocación para los estamentos del poder, un triunfo para los cuerpos disidentes, y por lo tanto, una desestabilización de la heteronormatividad que no puede ser impuesta por las esferas del poder.

El análisis del personaje de Crisálida permite visibilizar las tensiones entre el poder normalizador y las subjetividades que se resisten a seguir la norma. Crisálida no es solo un personaje, sino una herramienta dramática y pedagógica dentro del dispositivo que busca dismantlar la heteronormatividad desde el mismo momento en que se nombra a sí misma como “sujeto queer”, lo que para Lauretis (1990) representa una “subjetividad excéntrica”, un sujeto que no coincide con las representaciones institucionales de “mujer” o de “hombre”. Crisálida representa la artificialidad y la fluidez del género, de principio a fin desafía la estabilidad y es finalmente quien confirma que el género es un performance social, ella es sometida por las autoridades a lo que ellas llaman el “Módulo de masculinidad obligatoria”, el poder intenta controlarla y ella con su sola presencia busca ridiculizar la idea de que la virilidad es una esencia natural, funciona como una parodia drag que, en términos de Judith Butler (2007), revela la estructura imitativa del género, demostrando que el género es una imitación que no tiene un "original" que copiar, sino una repetición de normas impuestas socio culturalmente.

Crisálida juega desde la ironía haciéndole creer al poder que se disculpa y que es puede ser un “hombre normal” cuando afirma: “lo siento si no cumplo con su manual de masculinidad... perdón por no contagiarme de heterosexualidad” (Sarmiento Olano, 2021, p. 29-30), y es precisamente ella quien cuestiona y se pregunta “¿actuar como hombres?”, lo cual contradice la naturalidad del sexo que la autoridad misma reconoce como “verdad”.

María T es parte fundamental de la red que desde la dramaturgia busca dismantlar la heteronormatividad al evidenciar que el género no es un hecho biológico, sino una representación. Al presentarse inicialmente como “Mariano Téllez”, un mecánico casado y con hijos, el personaje expone lo que González (2016) identifica como la cultura disciplinadora que obliga a los cuerpos a ser inteligibles sólo dentro del binarismo sexual. La revelación de que Mariano usa "tangas de mujer" bajo su overol de mecánico actúa como una herramienta pedagógica que muestra que la masculinidad no es una condición “original”, sino más bien una estructura imitativa y performativa. María T con su sagacidad es quien da el golpe final a la naturalización del sexo al preguntarse tras escuchar que la identidad es una construcción social: “¿eso es lo que quieren? (unen sus manos) Todos: mierda, mierda, mierda...” (Sarmiento Olano, 2021, p. 32), este es el símbolo del reconocimiento de la verdad, si la identidad es un performance entonces se puede actuar la identidad, y nada más representativo que repetir 3 veces la expresión “mierda” como si se tratara de un espectáculo teatral.

Desde la mirada del dispositivo artístico-pedagógico, Edy refuerza la idea de dismantlar la heteronormatividad al evidenciar el carácter performativo y paródico de la masculinidad. Desde el comienzo, Edy “actúa” la heterosexualidad obligatoria cantando música popular “a mí me gustan las mujeres” parodiando e ironizando sobre su deseo hacia las mujeres cuando es interrogado: “María Fernanda: ¿le gustan las mujeres? Edy: claro que sí, me encantan. María Fernanda: ¿y cómo le gustan? Edy: gruesas. María Fernanda: ¿ahh? Edy: sí, así trozuditas, como usted”, es un diálogo en doble sentido que pone en evidencia que puede “actuar” pero que el deseo por otro hombre está ahí y eso no es negociable. Este uso del sarcasmo y la actuación revela lo que Butler (2002) define como la estructura imitativa del género, Edy muestra que la masculinidad no es una esencia natural, sino una

serie de signos (canciones, gustos, posturas) que el poder exige “performar” para otorgar inteligibilidad al cuerpo y ser aceptado socialmente. Su personaje expone el fracaso del sistema de reeducación, ya que, incluso bajo tortura, el “sentir” por otro hombre permanece inalterado, demostrando que la heteronormatividad es una ficción impuesta y no una verdad biológica.

Por su parte, el personaje de Óscar también funciona para dismantelar la heteronormatividad al evidenciar que la “normalidad” es una imposición del sistema y no una esencia biológica. Óscar representa el estándar burgués, es administrador de empresas y aficionado al fútbol en su construcción ideal del hombre heteronormativo que busca distraer la autoridad para no ser castigado.

Los personajes disidentes en *Looking gay* “Positivo para maricas”, cuestionan la normatividad desde la representación de sus identidades que fluyen en la obra y transitan entre el poder y el deseo, entran y salen de los estereotipos hetero y homonormativos, no manejan grandes conflictos internos para no distraer, desde el humor y la parodia humanizan la experiencia disidente y la ponen en discusión.

Desde la mirada artística y pedagógica, el proceso teatral favoreció el reconocimiento de que las identidades son, en esencia, construcciones performativas que pueden ser cuestionadas y transformadas a través del arte. Al encarnar la exageración y el artificio propios de la estética camp, los creadores descubrieron en la experiencia artística un dispositivo capaz de dismantelar prejuicios propios y ajenos, reafirmando que el género es un guion susceptible al cambio.

4.4 Reflexión artístico-pedagógica de los creadores de *Looking gay “Positivo para maricas”*

El presente capítulo funciona como parte fundamental del dispositivo que busca dismantlar la heteronormatividad, a partir del diálogo y la reflexión de los creadores de la obra de teatro con la experiencia artístico-pedagógica resultado del proceso de creación y las funciones realizadas de la obra *Looking gay “Positivo para maricas”*. Se aborda el análisis desde la intención artística, política y pedagógica de los creadores de la obra de teatro poniendo en diálogo las reflexiones personales aportadas mediante entrevistas semi estructuradas aplicadas mediante formularios digitales que aseguraron la disponibilidad de los participantes.

La esencia teatral reside en la reunión física de artistas y espectadores, Jorge Dubatti (2007) centra la filosofía del teatro en el concepto fundamental de “convivio”, definiéndolo como el encuentro presencial e irremplazable entre seres humanos en un tiempo y espacio, de este concepto se parte para entender la reflexión pedagógica de los actores y el director de la obra de teatro quien contextualiza el nacimiento de la obra de teatro:

La obra de teatro nace a partir de la creación de varios cuentos con enfoque diverso escritos para una convocatoria artística para los sectores sociales lgbti de la ciudad de Bogotá en el año 2020, allí se solicitaban trabajos artísticos que promovieran el respeto, la no discriminación y la eliminación de violencias contra los sectores sociales lgbti, posteriormente y viendo la potencia del cuento, decidimos con la agrupación Kanalla Teatro volverlo una obra de teatro que diera cuenta de varias

realidades sociales con respecto a las sexualidades no normativas para buscar visibilizar estas problemáticas y desde el humor buscar la transformación positiva de la sociedad. (Sarmiento Olano, 2025, p. 01)

Ahora bien, para Dubatti (2007), durante el convivio, los momentos de mayor intensidad en el encuentro actor-actor o actor-espectador, se transforman en espacios de pedagogía de la escucha de uno mismo, el actor aprende a “escuchar a los otros para escucharse a sí mismo”, lo que llama un proceso de subjetivación y desubjetivación que ocurre a través del encuentro con el otro, o sea con sus compañeros y con el espectador, construyendo así momentos de aprendizaje mutuo a través de la experiencia creativa y artística, que finalmente se convierte en un encuentro pedagógico. Respecto a la anterior reflexión, el director menciona:

el teatro es pedagógico búsquese o no... Looking gay es una obra de teatro que trata temáticas poco utilizadas en el teatro convencional, allí ya entra un aprendizaje cuando un espectador ve elementos nuevos. A nivel de estructura dramática al romper la cuarta pared y tener un espectador activo, éste se aleja de la ilusión del teatro para ver una realidad y reflexionar sobre está, teniendo claro que está en una sala de teatro. Por otro lado, la obra no busca dar respuestas o imponer un pensamiento, sino más bien generar reflexión sobre temas que poco se tratan pero que causan daño a la sociedad. Los mismos actores en su proceso creativo y de producción de la obra atraviesan por un campo pedagógico al descubrir nuevos términos, al llevar su cuerpo a lugares que no son comunes para ellos, al enfrentar incluso la burla por parte de

algunos espectadores, lo cual lleva a ponerse en los zapatos de aquellos que viven esa discriminación a diario. (p. 10)

Los actores de la obra de teatro tienen diferentes percepciones en cuanto al hecho pedagógico, para Betancourt (2026), el aprendizaje no solo fue propio al argumentar que la experiencia artística sembró “inquietud sobre las normas que supuestamente debemos tener de acuerdo con nuestro rol”, sino que además realiza una reflexión sobre la percepción de espectadores cercanos cuando se le pregunta sobre la obra como herramienta pedagógica, afirmando:

En mi caso lo sentí cuando posterior a la puesta en escena logré hablar con mis padres acerca de sus percepciones y me llevé la sorpresa que su reflexión y sus comentarios se orientaron a la percepción sobre la comunidad, sin recibir ningún comentario negativo o de prejuicio acerca de mi orientación o mi forma de actuar en la obra. (p. 11)

Para el director y escritor de la obra de teatro el hecho pedagógico no es casual sino que más bien fue pensado y trabajado desde las teorías queer para que se diera, en este aspecto afirma:

... que el espectador viviera la temática como algo más cercano y cotidiano, que el espectador sintiera de alguna manera ridículos a los personajes del régimen de poder y

no se identificará con ellos sino que reflexionara sobre si en algún momento ha tenido comportamientos similares. Que el espectador reflexionara sobre la idea de que a nadie se le puede imponer o decir cómo ser y cómo querer, la sexualidad no es una norma. (p.11)

Los actores atraviesan entonces, por un periodo de aprendizaje en el encuentro con el otro y con la obra de teatro, para Christian (2026), por ejemplo, quien interpreta a una drag, el proceso lo vivió como un fortalecimiento artístico que además lo llevó a la reflexión y a la transformación de sus imaginarios y prejuicios, Christian manifiesta lo complejo de su proceso ya que se identifica como hombre heterosexual que asumía un rol transformista para presentarse ante un público donde se encontraban familiares y amigos que muy seguramente lo cuestionarían, sin embargo tenía la convicción de generar reflexión y respeto por el quehacer que se convierte en un hecho pedagógico “Quitarme los prejuicios y dejar de lado esa pregunta que ronda tu cabeza cuando vas a salir a escena y sobre todo cuando dentro del público está, tu hijo, tu padre, tu madre, tu pareja”. Ruíz Valencia (2026), centra su aprendizaje en la relación con el espectador, quien afirma: “Estas obras y estos espacios en general generan reflexiones colectivas y muestran realidades que muchas veces no son visibilizadas”. Rodríguez (2026), centra su reflexión en la respuesta del público y en su percepción de no haber sido juzgada la obra por sus contenidos, sino más bien sugiere que el público se divirtió.

Britzman (2016), estudia cómo los discursos hegemónicos producen formas particulares de ignorancia que mantienen la normalidad, cuestionando el supuesto de que "el

buen conocimiento lleva a la buena conducta", ella afirma que la pedagogía queer perturba la normalidad entendida como una estructura de poder, en este sentido Becerra afirma:

... tenía un desconocimiento de lo queer y sus teorías, entendía la diversidad desde un lugar cómodo en donde el gay tiene ciertos "beneficios" sociales, pero no tenía reflexión sobre otros cuerpos que no encajan en las normas y que la obra de teatro desde su postura queer visibiliza y los dignifica. Incluso al gay lo han enseñado a pensar y comportarse de cierta forma para ser aceptado y esto genera un rechazo hacia la diferencia dentro de la misma diferencia. (Becerra Sanabria, 2026, p. 2)

Según el director, la obra *Looking gay "Positivo para maricas"* es pensada desde su creación como un hecho artístico y pedagógico que buscaba no solo entretener sino generar reflexión social a partir de elementos de las teorías y pedagogía queer, la pregunta es entonces si se puede catalogar la obra como teatro queer, a lo que el director y escritor responde:

Looking gay es teatro queer en la medida que no solo pone en evidencia la diversidad sexual, sino que además busca desestabilizar las normas que se han impuesto alrededor de la sexualidad. La obra se alinea con las teorías queer al plantear que el género no es algo natural, sino que más bien es una construcción social a partir de actos repetidos que se vuelven la norma. Por otra parte, incluir personajes como el drag y el trans, politizan la obra desde sus posturas exageradas que rompen con la idea fija de lo que hay en los imaginarios colectivos sobre lo que es ser mujer o ser

hombre, entonces el cuerpo se convierte en territorio político donde todos los cuerpos son válidos. El uso de la estética camp es otro elemento muy característico del teatro queer, en donde, a partir de la ironía y la exageración el sujeto queer busca defenderse de la opresión y del poder normativo. (p. 5)

Conectando con la idea del director de la obra, hablar de teatro queer lleva inevitablemente a la idea del género y la sexualidad como construcciones sociales, en la obra de teatro es evidente que un eje transversal de su dramaturgia es la actuación del género y la fluidez de sus expresiones, el director y escritor de la obra de teatro sostiene que fue un hecho planeado dramáticamente tal y como lo expresa al responder:

Colocar a los personajes a actuar el género y la sexualidad fue una herramienta constante que evidenció que un personaje puede actuar su sexualidad y que por lo tanto no es algo fijo sino que es algo que fluye de acuerdo a las necesidades y condiciones del sujeto, incluso desde los mismos actores heterosexuales que actuaron el género y la orientación sexual, pasando por esos personajes que también actuaban dentro de la misma ficción su sexualidad, entendiendo finalmente que sí pueden actuar la sexualidad, y las mismas instancias del poder se los piden, es porque definitivamente el género y la sexualidad no son realidades fijas. (p. 5)

La pedagogía queer y por supuesto el teatro queer desestabilizan las normas y además rompen con la idea del género y la sexualidad como categorías fijas y naturales para pensarlas como construcciones sociales, para Butler (1993), las identidades de género no

encuentran su origen en la naturaleza sino que se producen mediante una estilización repetida del cuerpo a largo tiempo, es decir, un acto performativo, una secuencia de actos, gestos y movimientos corporales que crean la ilusión de una esencia interna que en realidad es fabricada, Óscar Becerra, actor de *“Looking gay”* lo expresa de la siguiente manera:

... la obra muestra las ideas diferentes que se tienen respecto a lo que es un hombre o una mujer, cada personaje desde su postura ideológica tiene una idea, la obra rompe todo el tiempo con estas normas e ideas que pasan de ser fijas a volverse fluidas, pasan de ser algo natural a pensarse como construcciones sociales en donde los conceptos parecen no ser definidos sino más bien dinámicos en la cultura. (Becerra Sanabria, 2026, p. 4)

Otra estrategia que lleva a considerar a *Looking gay* *“Positivo para maricas”* una obra de teatro queer, tiene que ver con la estética camp y el personaje drag, el director y escritor de la obra parece tener clara la labor de la estética camp como hecho reflexivo y no como mero adorno o técnica para lograr una risa “vacía”, al respecto el director afirma:

Definitivamente considero que la parodia y la risa son fundamentales en *Looking gay*, mi propósito era cómo lograr que el espectador se riera de lo absurdo que resulta el poder al exigir la heteronormatividad, a su vez que pudiera ver sus propios prejuicios e imaginarios falsos sobre las personas de los sectores sociales lgbtiq+. a partir de la parodia visibilice las figuras del poder para mostrar de una manera divertida cómo se ven de ridículos, de esta manera empodera al oprimido y le quitamos valor o credibilidad al opresor. Desde el humor y la risa se buscó captar la atención y la

credibilidad del espectador para ponerlo en un lugar empático y así transformar su posición frente a la crueldad de la heteronormatividad. (p. 4)

Lo camp funciona transversalmente en todos los personajes, pues de alguna forma todos son parodiados y llevados al extremo y a la exageración, Ruiz Valencia (2026) afirma sobre su personaje: “estas mujeres propician a que los hombres cumplan su rol como los “machos”, hombres que deben gustar de lo que socialmente deberían, “música de hombres” “actitud de hombres”...”, lo cual evidencia que el personaje de Paloma va en contravía de los planteamientos de Sontag (1968) quien sostiene que el atractivo más refinado en una persona, es ir contra el propio sexo, es decir, ella propone que lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino y que lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino.

El cuerpo ligado al poder es una herramienta fundamental ligada al teatro queer y ese poder se manifiesta de diferentes maneras en la obra de teatro, poder político, poder corporal, poder social, poder del conocimiento, poder religioso, este último bajo las acciones del personaje de Paloma, en este sentido Ruiz Valencia (2026) sostiene: “mi personaje debía escudarse en la religión para cometer todo lo que se desarrolla en la obra”, es decir, el poder como lo manifiesta Foucault (1968) funciona como un régimen que dice “no”, basándose en el ciclo de lo prohibido, entonces su discurso permea las esferas del poder que promueven el no: no tocarás, no hablarás, no experimentarás placer, no te saldrás de la norma, etc.

Para los creadores de *Looking gay “Positivo para maricas”*, una de las mayores problemáticas de discriminación hacia personas de los sectores sociales lgbtiq+ tiene que ver con la patologización de las sexualidades no normativas y la creencia de que la

heteronormatividad es lo correcto, este pensamiento llevó a la agrupación Kanalla Teatro a usar la pandemia gay-queer como metáfora para cuestionar y enfrentar el poder, tal y como lo expresa su director:

la pandemia patologiza la homosexualidad y las disidencias sexuales tal y como sentía que en ocasiones la sociedad lo hace, entonces si representamos al disidente como un enfermo aparecen las instituciones del poder para transformar o para eliminar esa enfermedad, era una forma de provocar y de buscar que las personas sintieran empatía hacia la diferencia y a su vez sintieran un poco de vergüenza cuando creen en mitos o generan violencias hacia personas diferentes. (p. 1)

La anterior idea se alinea con los planteamientos de Butler (1993), cuando sostiene que la discriminación aparece cuando se trata la homosexualidad como una patología o un signo de “falla”, para ella, los discursos homofóbicos relacionan la identidad no heteronormativa con la muerte, utilizando el miedo al castigo social para que las personas se alineen con las normas de género establecidas. Por su parte Ruíz Valencia (2026), la actriz que representó a Paloma, siente el aprendizaje como un hecho más personal y novedoso, pues asegura no haber participado nunca en proyectos artísticos con temáticas de género y orientaciones sexuales diversas. Karyna sostiene: “Hacer una relación entre la homosexualidad y la pandemia me permitió reflexionar acerca de cómo históricamente se ha tratado a las personas que piensan, actúan y sienten diferente”, postura que reafirma la idea de Butler y su reflexión sobre los cuerpos que importan socialmente y aquellos que parecieran no ser funcionales para la sociedad y por eso son castigados.

Según Butler (1990), el poder exige una relación coherente entre el sexo biológico, el género y el deseo y quien este fuera de la norma puede resultar excluido socialmente o víctima de otras violencias que deciden quién entra al campo de lo humano y quién no. Para el actor Óscar Becerra esta violencia debe llevar a la reflexión desde el teatro queer, sobre esto afirma:

La violencia corporal y psicológica que se da por parte de las mujeres que representan el poder hacia los hombres diversos que tienen que soportar golpes, insultos, toda clase de experimentos, solo por no ser como dice la norma. Esto me lleva a reflexionar sobre el dolor que han tenido que soportar muchos hombres y mujeres para conseguir los derechos de la población lgbtiq+. (Becerra Sanabria, 2026, p. 7)

Regresando a Dubatti (2007) quien define el convivio pre-teatral como el momento de encuentro personal en los ensayos y el trabajo grupal de preparación de las funciones de teatro, sostiene que este es el momento donde el actor vivencia el aprendizaje específico de la obra que está construyendo, aquí el actor aprende a “escuchar a los otros para escucharse a sí mismo”, en un proceso donde sale de sí mismo para encontrarse con la alteridad y luego regresar a su propia subjetividad transformado. La agrupación Kanalla Teatro tiene este encuentro bajo la premisa de que para hacer teatro queer, no es necesario mirarse queer sino más bien construir desde la diferencia y generar reflexiones pedagógicas desde allí, el director de la obra así lo menciona al sostener:

Kanalla Teatro tiene un equipo de actores y actrices diversos en su sexualidad, lo cual ha venido generando aportes y aprendizaje sincero de parte y parte, muchos mitos y temas tabú han sido resueltos de alguna manera a través del proceso en donde es necesario ponerse en la piel del personaje, al comienzo hubo resistencias que fueron mermando, en el caso de Crisálida un personaje drag interpretado por un hombre cis, se enfrentó a dudas y cuestionamientos de las personas acerca de su sexualidad que ahora ya no importan porque el actor supero sus prejuicios, y así con el resto del elenco que algunos a pesar de ser gay tenían un desconocimiento de lo queer que poco a poco hemos ido descubriendo. Por su parte las mujeres del elenco en su identificación como heterosexuales han aportado empatía por la disidencia a pesar de ser quienes asumen los personajes antagónicos, esto ha generado cierta curiosidad por la temática que muy seguramente aplican en su vida al relacionarse ahora con personas disidentes. (Sarmiento Olano, 2026, p. 14)

Habitar un cuerpo ajeno, fue un reto tanto para los actores que asumen personajes disidentes sin ser disidentes, y para las mujeres que ejercen el poder y el antagonismo de la obra, en el caso de Ruiz Valencia (2026), habitar un cuerpo que no era el propio se convirtió en un reto y manifiesta: “en la corporalidad ser recatada, pero al mismo tiempo mostrar signos de rebeldía, de sexualidad, asumir un cuerpo desde lo autoritario y de ejercer violencia física”. Para Óscar, actor gay que interpreta a un hombre hay significó también habitar un cuerpo ajeno, pues no se puede homogeneizar a toda la comunidad, hay quienes pueden expresar y vivir de una manera más libre su condición y hay otros como el personaje de Óscar que siguen hasta un punto las reglas impuestas por el régimen, sobre esto, Becerra afirma:

... dentro de la misma comunidad gay se ha normatizado la condición para ser aceptado y en mi caso la debilidad del personaje y el hecho de que aceptara en ciertos momentos cambiar su postura fue indigno, pero entiendo que muchas personas tienen que llevar esa doble vida para sobrevivir. (Becerra Sanabria, 2026, p. 6)

Ahora bien, desde la mirada de los creadores de la obra de teatro, es indispensable analizar si el trabajo artístico busca dismantelar la heteronormatividad como lo sustenta el dispositivo artístico-pedagógico presente, respecto a este tema el director y escritor de la obra de teatro afirma:

La obra cuestiona directamente la heteronormatividad y toma posturas frente a ella, creo que la forma más clara es a partir del humor y del enfrentamiento entre el poder y las disidencias. La obra busca ridiculizar y exagerar la ignorancia, las reglas y las conductas de los personajes que promueven la heteronormatividad, a su vez que empodera los personajes disidentes a partir de las protestas y de la posición final de no cambiar sus sentires. (p. 3)

El actor Betancourt (2026) considera que la heteronormatividad es un conjunto de normas sin sustento que se van creando a partir de nuestra idea de cultura y convivencia, lo cual contrasta de alguna manera con los planteamientos de Rich (1980), quien sostiene que la heterosexualidad es “algo que ha tenido que ser impuesto, gestionado, organizado, propagado

y mantenido a la fuerza”. Por su parte, Ruíz Valencia (2026), reflexiona sobre el desmantelamiento de la heteronormatividad afirmando: “El cuerpo y el género con el que se nace no es un impedimento o un parámetro para encasillarse en ciertas estructuras sociales”.

Para el director y los actores, finalmente se logra desmontar la heteronormatividad no solo en el espacio de ficción sino en el público que presencié la obra, los espectadores se colocan del lado de los personajes disidentes tal y como lo afirma el director cuando responde:

El espectador comienza a mostrar su empatía por los personajes disidentes y cierto rechazo por los personajes que representan el poder heteronormativo, al finalizar la obra el espectador celebra el beso y el triunfo del amor homosexual, demostrando así que no hay identificación con la heteronormatividad y que muy posiblemente haya una reflexión y una transformación en su forma de mirar la normatividad. (Sarmiento Olano, 2026, p. 12)

La obra cuestiona entonces la heteronormatividad y propone darle la vuelta a la realidad ficticia y social en donde las sexualidades no normativas son el problema, al final de la obra la percepción es un apoyo del espectador hacia los personajes disidentes, Sarmiento afirma en este sentido:

Buscaba generar empatía del espectador hacia las sexualidades no normativas, es importante visibilizar la diferencia para desmitificar ciertos imaginarios negativos que existen contra las personas trans, mostrar su humanidad, sus luchas y su resistencia se convierte en motivo de admiración. El espectador deja de ver estos personajes como cuerpos que no sirven y los humaniza hasta el punto de ponerse en favor de ellos. (Sarmiento Olano, 2026, p. 9)

Desmontar la heteronormatividad en el espacio de ficción lleva a la reflexión sobre sí el hecho refracto al espectador como una opción real, es decir, la obra como dispositivo artístico-pedagógico desmantela la heteronormatividad para aquellos que hicieron parte del “convivio” teatral, los actores reflexionan positivamente ante esta idea:

La obra desestabiliza las sexualidades normativas en acciones como las protestas que realizan los personajes con movimientos que están totalmente fuera de las normas, se habla de cuerpos contrasexuales que se revelan ante el poder normativo, también la escena final del beso entre dos hombres es un triunfo que rompe con la idea de la heteronormatividad como única forma “correcta” de vivir la sexualidad. (Becerra Sanabria, 2026, p. 5)

Looking gay: “Positivo para maricas” funciona entonces como un dispositivo artístico-pedagógico en el que la experiencia creativa y la teoría queer se entrelazan permitiendo que la obra de teatro funcione como una herramienta de reparación identitaria y

desmantelamiento de normas, movilizando procesos de resignificación tanto para quienes dan vida a la escena como para los que se encuentran con ella.

Conclusiones

El análisis de la dramaturgia, la puesta en escena y las estrategias performativas de *Looking gay: "Positivo para maricas"* permitió identificar los recursos escénicos utilizados para representar las disidencias sexuales, comprender la forma en que estos cuestionan los discursos heteronormativos y evidenciar el potencial de la obra para generar procesos de reflexión crítica y transformación de los imaginarios sociales. En este sentido, la conclusión principal de la presente investigación gira en torno a determinar si la obra de teatro queer *Looking gay: "Positivo para maricas"* contribuye al desmantelamiento de la heteronormatividad como única verdad sociocultural. Al respecto, se concluye que sí, a partir de las posturas críticas que emergen del análisis de la obra en diálogo con los referentes teóricos desarrollados en el marco teórico junto con las perspectivas de sus creadores.

1. Entendiendo la heteronormatividad como un concepto teórico que funciona como un sistema sociocultural que da por hecho que la heterosexualidad es lo normal y lo correcto, la presente investigación da cuenta como la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"* propone convertir el fenómeno en antagonista para los personajes disidentes que desestabilizan las estructuras, discursos y acciones que imponen la heterosexualidad como regla, para abrir la discusión hacia una mirada que dignifique las sexualidades no normativas.
2. La obra de teatro instala la heteronormatividad como régimen de biopoder que a través de la metáfora de la pandemia gay-queer patologiza las sexualidades no normativas para perseguirlas, dominarlas y acabarlas, haciendo un símil con la realidad a la que Rich (1996) menciona como "heterosexualidad obligatoria" controlada por las estructuras del poder. Esta instalación de la heteronormatividad en

la obra de teatro, genera el conflicto dramático que confluye entre los personajes que representan el poder y aquellos personajes disidentes, para finalmente entrar en un nuevo orden en donde se desmantela como verdad única. Es decir, la dramaturgia de la obra en cuestión está diseñada para cuestionar las sexualidades normativas y abrir el camino a la dignificación de la diversidad.

3. La obra de teatro desnaturaliza la heteronormatividad a través de la representación paródica de las “Mujeres Poderosas” (MP), instaurándola como un régimen político y de biopoder, en donde el sistema utiliza la vigilancia, la medicalización y el castigo, dentro de las terapias de conversión para gestionar los cuerpos y mantener el concepto de familia tradicional que ellos defienden como verdad única.
4. La obra de teatro se acciona desde la disidencia sexual como postura política y crítica que cuestiona y que se resiste a las normas preestablecidas, y no solo, desde la “diversidad” como concepto que busca la integración en el sistema. Por lo cual activa política y pedagógicamente personajes disidentes como Crisálida y María T, quienes cuestionan las estructuras de poder y desafían la matriz de inteligibilidad heterosexual, lo cual lleva a la reflexión sobre sí la heterosexualidad y el binarismo “hombre” “mujer” son las únicas formas validadas para vivir en sociedad. El propio título de la obra de teatro, Looking gay “Positivo para maricas” propone esta necesidad de no quedarse únicamente con la idea de diversidad (gay) sino además queerizar el uso del término “marica” que pasa de ser un insulto para resignificarse como herramienta de apropiación.
5. Las mujeres en Looking gay representan el poder desde tres esferas principalmente, la religión, el estado y los medios de comunicación; sus métodos, teorías y prácticas son cuestionadas por los personajes disidentes quienes al ser los protagonistas de la obra, dramaturgicamente se convierten en la identificación con el espectador y quienes

finalmente tumban el sistema heteronormativo que las sostiene. Las mujeres como personajes paródicos y antagonistas, dejan la duda si son relegadas por el patriarcado queer como lo manifiesta Lozano (2015), o estrategia dramatúrgica teniendo en cuenta que el comienzo es una “pandemia gay que solo le da a los hombres”.

6. La obra de teatro *Looking gay* “Positivo para maricas” hace uso de la estética camp a partir de la exageración, el artificio y la ironía, como herramienta no solo artística sino pedagógica que permitió ridiculizar y restarle credibilidad al poder hegemónico y así empoderar al personaje disidente, además de visibilizarlo en su humanidad. Así mismo desde lo camp en los personajes de la drag Crisálida y de las transiciones de María T, se logró revelar que el género no es una esencia biológica, sino más bien una construcción performativa que se da en una serie de actos repetidos que pueden romper el orden establecido.
7. La obra evidencia que, aunque el poder intente manipular la actuación externa de los cuerpos disidentes a través de las estrategias de conversión y métodos de resocialización como el “Módulo de masculinidad obligatoria”, las estructuras del poder no pueden erradicar el sentir disidente. Los personajes con sus acciones performativas instalan lo que Preciado (2002), define como cuerpos contrasexuales, utilizando el afecto y el “looking gay”, un código de reconocimiento, como estrategias de supervivencia e invisibilidad estratégica frente al biopoder. Desarticulando así la heteronormatividad como esencia única.
8. La presente investigación propone que la obra de teatro queer funciona como un dispositivo que articula el teatro y la pedagogía para generar reflexión crítica. La obra utiliza el encuentro presencial entre actores y público para transformar imaginarios y prejuicios, a partir de las acciones que logran que el espectador pase de ser un

observador pasivo a uno activo que reflexiona sobre la imposición de normas sexuales y de género.

9. la presente investigación que no solo se sustenta de la dramaturgia de la obra sino además en la experiencia artística por parte de los creadores de Looking gay, lleva a concluir que el desmantelamiento de la heteronormatividad ocurre tanto en los actores como en el público, teniendo en cuenta que los actores, independientemente de su identidad de género y orientación sexual, atraviesan procesos de reflexión y aprendizaje al habitar cuerpos disidentes. Por otra parte, el público termina celebrando el triunfo del amor homosexual cuando los personajes Óscar y Edy se besan, lo que demuestra un desplazamiento de la norma hacia la empatía y la valoración de las vidas que el sistema suele considerar equivocadas. Demostrando así que las estructuras de poder no pueden controlar el sentir disidente, y que tampoco están dispuestos a seguir siendo controlados, como se refleja en las protestas corporales contra la opresión del régimen, convirtiendo sus cuerpos en armas de disidencia pedagógica que actúan libremente.
10. Finalmente, y el golpe contundente para desmontar la heteronormatividad en looking gay, se da con el error que cometen las estructuras de poder al querer que los personajes disidentes actúen como personas heterosexuales, pues allí están corroborando la idea de que la sexualidad se puede actuar, y si se puede actuar se rompe la teoría de la naturalización del sexo, y nada más simbólico para este momento que el “mierda, mierda, mierda” que gritan los personajes disidentes de la obra Lookin gay “Positivo para maricas”.
11. Finalmente, esta investigación representa para mí un proceso de aprendizaje que fortalece la comprensión del papel del licenciado en Artes Escénicas como profesor, investigador y creador. La realización de este estudio me permitió reconocer que la

investigación, la creación escénica y la pedagogía no son campos independientes, sino prácticas que se complementan para producir conocimiento desde el arte. Analizar *Looking gay: "Positivo para maricas"* evidenció que la creación teatral puede convertirse en una herramienta para investigar las realidades sociales, promover procesos de reflexión crítica y diseñar experiencias pedagógicas que contribuyan a la transformación de los imaginarios sobre el género, la sexualidad y la diversidad. En este sentido, la investigación resignifica mi compromiso como artista-docente, capaz de articular la creación artística con la formación de sujetos sensibles, reflexivos y conscientes de la pluralidad de experiencias que conforman la sociedad.

Referencias

- Bardin, L. (2002). *El análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- Britzman, D. P. (2016). ¿Hay una pedagogía queer? O, no leas tan recto (J. A. Gómez & L. Calandra, Trans.). *Revista de Educación*, 7(9), 13-34. (Obra original publicada en 1995)
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (A. Bixio, Trad.). Paidós
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Ceballos Muñoz, A. (2006). *Representación de la identidad gay en la obra dramática de Terrence McNally*. Google Libros/Universidad de Huelva
- Colombia Diversa. (2025). *La realidad de la discriminación: Situación de derechos humanos de personas LGBTIQ+ en contextos de movilidad humana* (N.º 5). Colombia Diversa.
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora*, (21), 107-118
- Diéguez Caballero, I. (2006). *Escenarios liminales en Latinoamérica: Prácticas escénicas y políticas* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México). UNAM.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (74), 1-8
- Godínez Larios, S. P. (2014). *El concepto de dispositivo en la obra de Michel Foucault* [Ensayo de grado de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México]

- Gómez Orellana, E. (2019). *El giro queer del teatro político chileno contemporáneo*.
- Greco, M. (2022). Escenarios de la ciudad: prácticas artísticas de la disidencia sexual en La Plata (2010-2020). *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*.
- Jackson, S. (2006). Gender, sexuality and heterosexuality. The complexity (and limits) of heteronormativity. *Feminist Theory*, 7(1), 105-121
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina* (J. Sáez, Trad.). Egales.
- Hueso, S. (2009). Laberintos teóricos de lo Camp. Actas de II congreso internacional “Cuestiones críticas” Rosario 2009. (1), 01 – 17. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_public/hueso_fibla_acta.pdf Illanes, A.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa* (T. del Amo Martín y C. Blanco Castellano, Trans.). Ediciones Morata. (Obra original publicada en 2007).
- Langer, E. (s. f.). *La producción de un nuevo dispositivo pedagógico: Los procesos educativos emergentes del MNER en contexto de exclusión social* [Proyecto de tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires]
- López, F. J. (2010). De cuando fuimos dos a Los amores diversos: el teatro como documento de la visibilidad. En J. Romera (coord.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp. 181-190). Verbum
- Laferrière, G. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Ñaque
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Biblos.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (T. Díaz, Trad.). Caja Negra. (Obra original publicada en 2009)
- Nieto, F. (2022). *Escuela, literatura y homosexualidad. Notas sobre dispositivos para la circulación de ficciones disidentes*. Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios, 19, 164–178.

- Ojeda-García, F. M., & Ogáyar-Marín, F. J. (2022). El camp español se hace digital: procesos de activación patrimonial gay/queer mediante Instagram. *Revista de Humanidades*, (47), 35-59
- Olvera López, D. (2025). "Para evitar el lesbianismo": La heteronormatividad como discurso pedagógico y sus efectos en alumnos y docentes. *Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales*, 5(2), 1-26
- Orellana Gómez, E. (2021). Giros queer del teatro político: disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno. *Estudis Escènics*.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Opera Prima
- Preciado, P. B. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Paidós
- Rich, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (M.-M. Rivera Garretas, Trad.). *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, (10), 15-42. (Obra original publicada en 1980).
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En C. S. Vance (Comp.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Ed. Revolución. (Originalmente publicado en 1984)
- Rubino, A. (s. f.). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual: Una propuesta para su análisis en la cultura. *Revista LUTHOR*, (39), 62-80.
- Santiago Romero, S. (2016). Lectura escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid: Textos, salas y principales montajes. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (14), 30-53.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario* (T. Bladé, Trad.). La Tempestad. (Obra original publicada en 1990)

- Sierra González, Á. (s. f.). Una aproximación a la teoría queer: El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, (29), 29-42
- Soler Quílez, G. (2024). Por un teatro queer en las aulas: La diversidad afectivo-sexual y de género en el teatro infantil y juvenil. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 9(18), 44-60.
- Sontag, S. (1984). Notas sobre lo «camp». En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral. (Obra original publicada en 1964).
- Santiago Romero, S. (2016). Lectura escénica del teatro de la diversidad sexual en Madrid: textos, salas y principales montajes. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*.
- Sarmiento Olano, R., y Téllez Silva, M. (2016). *Teatro gay: Del discurso al hecho artístico* [Monografía de grado, Universidad Pedagógica Nacional]
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Taylor, D. (2011). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- Vega, G. A. (2017). El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad. *Nuevo Itinerario. Revista digital de Filosofía*, (13), 136-158
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & P. Vidarte, Trads.). Egales. (Obra original publicada en 1992)

Anexos

1. Anexo 1. Texto dramático Looking gay “Positivo para maricas”
2. Anexo 2. Entrevistas semiestructuradas para actores y director de Looking gay “Positivo para maricas”

LOOKING GAY : POSITIVO PARA MARICAS

Vicky: Oh por Dios...¿Entonces era cierto? Ustedes lo acaban de ver amigas, S.O.S... S.O.S. aquí en el parque de las Mariquitas. Atención Colombia, lo que está pasando es gravísimo, esto nadie lo quiere contar, nos están ocultando la verdad. La pregunta que nadie se atreve a hacer...¿Quien permitió que esto pasara? Lo vamos a averiguar, porque Vicky, Vicky siempre tiene la verdad.

María Fernanda: ¿la verdad?

Vicky: pero por supuesto.(se miran y se ríen).

María Fernanda: hay mejor trabajo... vaga.

Vicky: a mí me respeta (ríen de nuevo, se hacen una selfie y llega Paloma).

Paloma: ay sagrado rostro, sagrado corazón de Jesús ¿qué fue lo que pasó? (Paloma posa mostrando y exagerando su cuerpo, entra María T llorando).

María T: Nano...

Todas: ¿nano?

María T: Sí.

Todas: ¿Otra vez?

María Fernanda: ¿qué pasó con los 5 pasos del despecho?

María T: volvimos. Sí, lo sé, lo sé, soy una bestia. (todas hacen señal de cremallera en la boca)

Vicky: mejor les cuento la noticia.

María Fernanda: ¿Vas a dirigir de nuevo el pasquín?

Vicky: ya quisiera yo.

Maria T: ¿estás embarazada?

Vicky: Claro que no.

Paloma. ¿te pillaron las bodegas?

Vicky: A mí me respetas, yo soy una periodista intachable, el país lo sabe. (rien de nuevo).

María T: ¿te metiste con mi Nano?

Vicky: Obvio no, ese es un baboso, cobarde, archivaldo, soquete, badulaque... en fin... (vicky se aleja, las llama a un lado para darles la noticia, se arrepiente, busca

otro lugar pero hay mirones, hasta que finalmente ellas se alteran).

Todas: (gritan) ¿qué?

Vicky: (En secreto y en jerigonza)

=))).-<-{'¿'0oñññ{''''+}{''+{=)(/&

Todas: (en coro se sorprenden) ahhhh

Vicky: {+'?=)((//&%\$\$#''''#\$%%&/())

Todas: ahhhhh

Vicky: {?=)((//&\$#''#\$&/())==

Todas: (gritan y salen corriendo para todos lados).

María T: otra vez no, por dios.

Paloma: sagrado rostro, ahora sí llegó el fin.

Maria Fernanda: ya saben de quién es la culpa.
(se aplican alcohol y se ponen tapabocas).

María T: no me toque.

Paloma: 2 metros de distancia. (todas nerviosas repiten frases alusivas al regreso de la pandemia del covic,

Paloma termina bailando sensual, todas la miran y ella disimula.).

Paloma: Sagrado rostro por favor ayúdanos.

Vicky: (gritando) ya, dejen el show que ese es mi trabajo... Además, ese virus solo le da a los hombres.

María T: (se mira la entrepierna, las mira a ellas, grita y corre... las mira y grita mientras sale).

Vicky: están entre nosotras.

María Fernanda: yo lo sabía, eso pasa por permitir tantas libertades.

Vicky: amigas, estamos en el inicio de una terrible pandemia homosexual. Todos los hombres se están contagiando...

Paloma: con razón cada vez hay menos hombres disponibles.

Vicky: Odio a los gais...

María Fernanda: es que se reproducen como conejos.

Paloma: pronto se acabarán los machos.

Vicky: organizaremos un ejército de mujeres exterminadoras de hombres gay y todas las disidencias sexuales.

María Fernanda: les meteremos voladores y veremos cómo explotan.

Paloma: (se persigna). Ay Dios mío bendito, todo sea por salvar las familias, en el nombre de Dios.

Vicky: mi propuesta es acabar con bares gay, videos, saunas y todo sitio que albergue hombres no heteronormativos.

María Fernanda: realizaremos una limpieza social.

Paloma: arriba están las estrellas que representan el sueño de cada colombiano para salir adelante y arriba, más arriba está Dios, que todo lo ve, y a quien le pedimos energía, coraje para defender la familia, habilidad para sortear las dificultades, y sobre todo, toda la paciencia para resistir la adversidad... En este barco vamos por la victoria, no importa la tempestad, estoy segura de que los vientos de renovación han llegado para quedarse. Vamos a soplar, soplen, soplen...(Todas soplan perica) para que nos levantemos con la victoria. vamos a luchar por la familia tradicional, y que ningún mariquita bacán me venga a decir lo contrario.

Vicky: hoy son ellos, mañana pueden ser nuestros hijos.

Paloma: hay que acabar con ellos.

María Fernanda: no somos damitas rosadas, somos una fuerza letal de combate que entra a matar.

Paloma: no hay ningún otro animal más poderoso que tú en todas las selvas del planeta.(todas las miran extrañadas).

Paloma: ajuaaa.

Vicky y María Fernanda: ajúaaa. (salen).

(aparece un grupo de hombres realizando una coreografía con sombrillas hasta que son interrumpidos)

María Fernanda: (aplaude) muy bonitas las maripositas. ¿es que acaso no saben que las reuniones entre hombres están prohibidas, o es que acaso se quieren contagiar con el virus de la homosexualidad? (Chifla). (entran en tono militar Paloma y Vicky).

María Fernanda: ya llegó el MP...

Todas: ya llegó el MP...

María Fernanda: dispuestas para limpiar...

Todas: dispuestas para limpiar...

María Fernanda: este virus homosexual...

Todas: este virus homosexual...

María Fernanda: que queremos acabar...

Todas: que queremos acabar.

(miran a los hombres y les hacen señal de amenaza con la mano en el cuello)

María Fernanda: formación (todos se forman).

Paloma: protocolos de bioseguridad... manos al frente, lengua afuera, (les aplica alcohol)

Vicky: Vicky Vicky siempre tiene la verdad, nos encontramos aquí en unicentro... es decir, en el epicentro de la noticia, para informar sobre una crisis sanitaria sin precedentes que está sacudiendo nuestra ciudad, les cuento que las autoridades han confirmado lo que muchos temían... Un misterioso virus gay se está propagando silenciosamente entre la población masculina. Sí, así como lo oyen, según los informes preliminares, la enfermedad parece afectar exclusivamente a los hombres, ninguno se salva, ni

siquiera los hombres de bien. Testigos aseguran que hombres perfectamente normales, padres de familia, trabajadores ejemplares y hasta líderes políticos han comenzado a tener síntomas, nos reportan algunos casos de figuras públicas contagiadas, como es el caso de Gaviria, de Jerónimo, Oviedo, entre muchos más. Hablaremos con dos de las fundadoras del programa MP mujeres poderosas por la salvación de la familia. Paloma podrías hablarnos de los síntomas más comunes del terrible virus homosexual.

Paloma: los primeros reportes hablan de gestos sospechosamente delicados, gustos por los colores pastel, movimientos de cadera inexplicables y una preocupante tendencia a decir: divino, fabuloso, mor, deli.

Vicky: María Fernanda, ¿cuales son los principales focos de contagio?

María Fernanda: las autoridades sanitarias afirman que el contagio podría darse por contacto mínimo de un infectado: un saludo de manos, un abrazo entre amigos, o incluso compartir un café con un individuo contagiado.

Vicky: ante esta grave situación el gobierno ha decretado medidas extraordinarias para proteger la moral pública y la estabilidad de la familia tradicional.

Paloma: a partir de hoy queda terminantemente prohibido el uso de colores pastel en la ropa masculina, se suspende el saludo de manos entre hombres, recomendando en su lugar, un distante y viril asentimiento de cabeza.

María Fernanda: toda expresión femenina en hombres será investigada incluso si es biológica o natural.

Paloma: han sido selladas varias peluquerías sospechosas de contratar estilistas masculinos.

María Fernanda: algunas facultades universitarias han sido cerradas temporalmente al considerarse focos de contagio y amaneramiento juvenil: enfermería, psicología, artes, entre muchas otras que favorecen la proliferación del virus.

Vicky: las autoridades aseguran que estas medidas buscan detener la propagación del fenómeno, expertos recomiendan a la población mantenerse alerta y si usted, que nos está viendo ahora, en Vicky, Vicky siempre tiene la verdad, observa a un hombre caminando con demasiada gracia, utilizando una crema humectante, pronunciando correctamente out feat, kitsch o pop-art... repórtelo inmediatamente a las líneas de emergencia.

Paloma: preguntas de rigor.

María Fernanda: (se acerca a Edy) ¿canción favorita?

Edy: (canta) A mí me gustan las mujeres, a mí me gusta la parranda...

María Fernanda: (se acerca a Maria T, quien está vestido como “hombre”). ¿nombre?

María T: Maria... Mariano Téllez

María Fernanda: ¿canción favorita?

María T: (canta con voz “masculina”) mujeres o mujeres tan divinas no queda otro camino que adorarlas.

María Fernanda: (se acerca a Crisálida una drag que en el momento está vestida socialmente como “hombre”) ¿canción favorita? (Crisálida duda, los mira a todos)

María T: Cuidado, esa no, piense bien.

Edy: Una de despecho.

Oscar: Dediquele una a su novia.

(todos comentan al tiempo que canción)

María Fernanda: (grita) silencio.

(Crisálida piensa, mira para arriba, se ilusiona, sonríe y comienza a interpretar y bailar “todos me miran”, se crea un momento onírico en donde todos hacen parte del show, cuando María fernanda se queda mirándolo, reacciona y canta de una forma varonil)

Paloma: positivo para marica... a cuarentena.

María Fernanda: (se acerca a Oscar) a ver usted, su nombre.

Oscar: Oscar.

María Fernanada: ¿profesión?

Oscar: Administrador de empresas.

María Fernanda: ¿color favorito?

Oscar: azul.

María Fernanda: muy bien, ¿deporte?

Oscar: voleibol. (María Fernanda lo mira mal) y fútbol claro.

María Fernanda: ah bien, ¿y cuál es su hobby?

Oscar: las redes sociales.

María Fernanda: ¿ah sí? preste a ver su celular, (Oscar se lo entrega con temor, María Fernanda lo revisa) a ver Instagram, TikTok, Facebook, bien, X... (mirando el logo de la aplicación de Grindr) qué maravilla, nos salió teatrero el caballero, con las mascaritas. (muestra la imagen al público)

Oscar: (asustado responde) si alguna vez hice teatro.

María Fernanda: mucho cuidado, esos ambientes artísticos son un foco de contagio, mire a ver si no se cuida.

Oscar: sí señora.

María Fernanda: (mirando su perfil en grindr) ¿qué tenemos acá? ¿pasivo sumiso sin sitio? ¿Qué es esto? (mirando fotografías) ¿ahh? uyyyyy... ¿que?

Paloma: ¿eso es suyo?

María Fernanda: impresionante.

Paloma: ay sagrado rostro...
(continúan viendo fotografías)

María Fernanda: ¿qué es eso? que asco, cochino, enfermo...

Paloma: positivo para marica... a cuarentena.

María Fernanda: (se acerca a Edy) ¿usted también nos va a salir artista?

Edy: (mirando a Oscar) claro que no, yo no uso esas porquerías.

María Fernanda: ¿le gustan las mujeres?

Edy: claro que sí, me encantan.

María Fernanda: ¿y cómo le gustan?

Edy: gruesas.

María Fernanda: ¿ahh?

Edy: si, así trozuditas, como usted.

María Fernanda: ¿ah, sí? vamos a ver... (Paloma saca una lupa para mirar la reacción física de Edy mientras María Fernanda lo busca excitar tocándolo, esto se intensifica hasta que ellas se miran) ¿nada?

Paloma: (mirando con la lupa) nada. Positivo para marica... a cuarentena.

María Fernanda: (acercándose a María T) y usted qué, ¿también nos va a salir mariquita?

María T: uy no, yo soy todo un varón.

María Fernanda: ¿profesión?

María T: Mecanico.

María Fernanda: ¿deporte favorito?

María T: tejo.

María Fernanda: ¿casado o soltero?

María T: casado con 4 hijos y con una mocita.

María Fernanda: ¿ah sí, muy perro?

María T: pues hay, se hace lo que se puede, toca darle gusto a todas.

María Fernanda: ¿y nos va dar gusto a nosotras?

María T: claro mami, nos tomamos unas politas, una buena rumbeada y cómo quieran quiero.

María Fernanda: muestre a ver qué tiene para nosotras.

María T: ahora mami, solitos.

María Fernanda: qué solitos ni que nada. (le bajan los pantalones y se evidencia que tiene tangas de mujer).

Paloma: positivo para marica...a cuarentena.

(María Fernanda se acerca a hombres del público y sus parejas para hacer algunas preguntas)

María Fernanda: ¿nombre? ¿color favorito? ¿profesión? ¿deporte favorito? ¿casado o soltero? ¿por qué lleva prendas color pastel? ¿hobby? (le formula preguntas a mujeres) ¿ha notado algún comportamiento o síntoma extraño en xxx ? ¿crees que xxx pueda estar contagiado? ¿xxx es más vanidoso que tú? ¿habla más con su mejor amigo que contigo?

Vicky: la llamada pandemia gay continúa avanzando de manera preocupante en todo el territorio nacional.

Según los últimos informes, la curva de contagio sigue en aumento y los expertos advierten que el número de hombres afectados podría duplicarse en las próximas semanas. Biólogos, médicos y científicos de todo el país se encuentran trabajando día y noche intentando comprender este extraño fenómeno, diariamente realizan pruebas de laboratorio para detectar o

descartar el contagio. Una de las pruebas más efectivas, según los especialistas, es el llamado “análisis conductual”, los investigadores analizan durante 14 días el comportamiento del sujeto en observación, durante ese tiempo el hombre evaluado no debe mostrar ningún tipo de amaneramiento, no debe expresar afecto hacia personas de su mismo sexo, no utilizar prendas, que según los protocolos científicos, puedan ir en contra de su sexo biológico. Cualquier desviación de estos comportamientos podría indicar un posible contagio que afecte su conducta heterosexual masculina. Nos encontramos en un centro de atención inmediata en donde vamos a hablar con las especialistas. Doctora paloma: ¿qué sucede si la prueba resulta positiva para la epidemia gay?

Paloma: el paciente es inmediatamente internado y llevado a cuarentena, allí recibe terapias especializadas destinadas, según las autoridades, a estimular el deseo sexual por las mujeres, como es natural, y así erradicar los síntomas. Si por el contrario, la prueba resulta negativa, la persona es dada de alta, pero con la estricta obligación de realizarse chequeos periódicos.

Vicky: pero atención porque la situación se está agravando, en medio de fuertes críticas se ha emitido una nueva recomendación a los hombres: quedarse en casa con su mujer. ¿qué nos puede decir, doctora Paloma?

Paloma: el gobierno, y esto lo consideramos un gravísimo error, parece no comprender la magnitud de la crisis. Mientras algunos piden restricciones más severas, el gobierno invita a los sectores sociales LGBTIQ+ a salir, a ir a restaurantes, a bares a centros comerciales, disque para fortalecer la economía, imagínense ustedes la irresponsabilidad.

Vicky: La gente de bien no vamos a poder volver a unicentro, pero yo les digo algo queridos amigos... porque Vicky Vicky siempre tiene la verdad, no salgan, no salgan porque francamente no está bien, va en contra de cualquier ley moral. Vamos a acercarnos a algunos de los contagiados.

Maria T: esto es un error.

Vicky: nos encontramos en este momento con uno de los presuntos contagiados de la llamada pandemia gay, señor... o bueno... no sabemos muy bien. podría decirnos ¿cómo se contagió con el virus gay?

María T: hay un error, yo no soy gay, soy una mujer trans.

Crisálida: y yo soy un sujeto queer.

Vicky: (confundida) eso entra en la misma categoría gay, trans, como quieran llamarlo, todo eso hace parte del mismo contagio.

María T: no señora, no es lo mismo .

Vicky: ahí lo tienen ustedes querida audiencia, negación total, uno de los síntomas más comunes.

María T: no es negación es ignorancia suya Vicky.

Vicky: lo cierto es que estos comportamientos no son normales, ni naturales.

Crisálida: claro que no son normales, porque lo normal es lo que hace la mayoría y nosotros somos una minoría...

Edy: y claro que no son naturales, porque la sexualidad es una construcción social...

Oscar: y ni hablar de los términos que usted utiliza, dando a entender que la diversidad es una patología...

María T: ay amiga Vicky, tú y tus prejuicios.

Vicky: a mí no me llame amiga. No señor, y me da pena con todos ustedes que están aquí presentes y para los que están conectados, pero yo no puedo permitir que

este señor ponga en duda mi honorabilidad, es un irrespetuoso, un badulaque, un archivaldo, un payaso, eso es lo que es... de todas maneras muchas gracias por sus palabras, pero así no podemos entrevistarlos, no es la forma, en esos términos no puedo conversar con ustedes... Muchas gracias. La pregunta que queda en el aire es: ¿estamos realmente preparados para enfrentar esta crisis? ¿ya es demasiado tarde? reto al presidente a que venga aquí a Unicentro, lo reto...

(Paloma llama a los pacientes y les entrega sus elementos de protección y batas).

Paloma: paciente 3642 riesgo alto, paciente 4673 riesgo bajo, paciente 7489 riesgo medio, paciente 3672 riesgo alto.

María Fernanda: bienvenidos al centro nacional de rehabilitación masculina, aquí trabajamos incansablemente para curar la pandemia homosexual que amenaza el orden natural de nuestra sociedad.

Paloma: la ciencia, la verdadera ciencia, ha desarrollado métodos de conversión altamente efectivos para erradicar esta conducta, los cuales aplicaremos con el rigor y la responsabilidad que nos caracterizan.

María Fernanda: método de conversión número uno: método disciplinario. (suena un tema musical mientras las doctoras golpean en cámara lenta a los pacientes)

Paloma: ¿ya les gustan las mujeres?

Pacientes: no

María Fernanda: método de conversión número dos: terapia de choque eléctrico diseñada para que el cuerpo asocie estos comportamientos anormales, con el dolor. (las doctoras aplican choques eléctricos a los pacientes)

Paloma: ¿ya les gustan las mujeres?

Pacientes: no. (aplican más carga eléctrica)

Paloma: ¿ya les gustan las mujeres?

Pacientes: no.

María Fernanda: método de conversión número 3 despertar del deseo sexual. (las doctoras se acercan de manera insinuante a los pacientes mientras se quitan sus blusas)

Paloma: ustedes lo que necesitan es una hembra.

María Fernanda: así de buena como yo.

Paloma: todo esto es para ustedes.

María Fernanda: papasitos.

Paloma: nos los vamos a comer.

Edy: un momento, un momento a mi me gustan las mujeres.

Oscar: a mí también.

Crisálida: yo me siento curado.

María T: me encantan las mujeres.

Todos: mamacitas. (todos comentan sobre la belleza de las mujeres)

Vicky: atención ciudadanos, transmitimos este boletín extraordinario de salud pública para informar que según el más reciente reporte del comité nacional de control de la pandemia, los índices de contagio de la homosexualidad han disminuido drásticamente en estos últimos días, después de meses de crisis sanitaria cuarentenas morales y estrictos protocolos de vigilancia social, las autoridades declaran que la curva epidemiológica de la pandemia gay ha comenzado a descender. Los expertos aseguran que esto ha sido

posible gracias a la aplicación intensiva de nuevos y revolucionarios protocolos de conversión terapéutica. El método disciplinario ha mostrado una reducción de 35% de los síntomas visibles de amaneramiento, en segundo lugar, el controvertido pero efectivo método de conversión mediante terapia de choque eléctrico, aplicado para reiniciar los impulsos desviados del sistema afectivo masculino, logró alguna disminución en los síntomas. Pero sin duda, el éxito del tratamiento es el innovador método de reorientación erótica, que consiste en la exposición controlada a estímulos heterosexuales intensivos, incluyendo la presencia de mujeres sexys que reactivan el deseo sexual y corrigen el deseo masculino hacia la normalidad.

Las autoridades sanitarias lideradas por el MP celebran una ceremonia pública de recuperación social en la que los pacientes declarados libres de homosexualidad recibirán sus certificados oficiales de salud heteronormativa, los cuales deben portar en un lugar visible. Veamos.

María Fernanda: ciudadanos: la ciencia, la disciplina y la moral han logrado lo impensable, la pandemia está retrocediendo. Sin embargo, los expertos advierten que aún podrían existir brotes aislados, por lo que recomiendan mantener la vigilancia. La normalidad también es una política sanitaria.

Paloma: el ministerio de moral pública certifica que los siguientes ciudadanos han sido rehabilitados, normalizados y reintegrados al sistema heterosexual obligatorio. (llamando a los pacientes) paciente número 4673, después de 3 sesiones de disciplina correctiva, 2 terapias de choques eléctricos y 5 exposiciones a mujeres sexys, el paciente ha mostrado signos de recuperación. Paciente 3672, presentaba síntomas avanzados de pluma crónica. Resultado clínico: heterosexualidad funcional aparente. Paciente, número 3642 hombre con disforia de género que aseguraba ser una mujer, hoy, según análisis recientes, se concluye que su sexo biológico es consecuente con su identidad. paciente número 7489, quien llega en estado decadente asegurando amar a otro hombre, yendo en contra de la naturaleza, después de meses de terapias de reconversión, su sexualidad recupera el orden natural, la heterosexualidad.

(Se coloca una música suave a lo cual los hombres poco a poco comienzan a mover partes de su cuerpo y terminan bailando coreograficamente, luego los 2 hombres enamorados se miran, se abrazan y nadie los puede separa, se crea un caos en donde surge la noticia de una nueva cepa de la enfermedad, suena una alarma, ambulancias, caos y música alarmista.

Vicky: atención, último boletín de emergencia ciudadana. Las autoridades anunciaban con optimismo

que la pandemia gay estaba disminuyendo. Los contagios parecían estabilizarse, los centros de conversión reportaban avances, la familia tradicional respiraba tranquila, pero ahora todo ha cambiado. La MP ha confirmado la aparición de una nueva variante, una nueva cepa, una mutación más peligrosa, más contagiosa... y aparentemente imposible de controlar... la terrible cepa Queer. (Vicky observa al público) No, no, no... no es suficiente reacción ciudadanía... necesito que entiendan la gravedad del asunto. Cuando yo diga sepa Queer, ustedes deben gritar de pánico absoluto. ¿Estamos listos? la terrible cepa Queer. (el público grita) Según los informes preliminares, esta nueva variante presenta resistencia a tratamientos de conversión y provoca en los contagiados deseos de cuestionar las normas sociales. Las autoridades temen que, al expandirse, esta variante pueda provocar un colapso de la heteronormatividad nacional.

María Fernanda: Se teme por un rebrote de identidades, cuerpos indisciplinados, incluso se habla del término contrasexualidad... pero no podemos permitir que estos cuerpos ilegítimos se tomen la sociedad. Hay que exterminarlos.

Paloma: entre las principales características de la cepa Queer, se ha detectado la desestabilización de identidades fijas, fluidez en las expresiones de género, resistencia a la categoría binaria hombre-mujer. En

términos técnicos la cepa Queer produce lo que los teóricos llaman disidencia performativa, es decir, los cuerpos comienzan a actuar el género de maneras inesperadas. La contrasexualidad puede significar el fin de la naturaleza y el fin de la humanidad.

(los pacientes protestan)

Crisálida: ¿quién decidió qué es lo normal?

María T: ¿por qué el género tiene que ser estable?

Edy: las normas son sólo construcciones sociales.

Oscar: y pueden cambiar.

(hacen referencia a las Die-In como forma de protesta corporal, simular estar muertos, etc, cuerpos políticos).

Vicky: noticia de última hora, el presidente de la república acaba de dar positivo para la cepa Queer, yo lo sabía... Ese hijueputa...

Ahora bien, según expertos en teoría crítica y bioseguridad heteronormativa, esta nueva cepa presenta mutaciones ideológicas altamente sofisticadas. Los primeros análisis indican que el virus ataca directamente lo que los teóricos llaman la matriz heterosexual, pero la cepa Queer introduce una anomalía en el sistema, la inestabilidad de género, el

contagio produce lo que llaman performatividad de género. Esto es algo terrible, porque el género dejaría de ser algo natural y sería una construcción social. Imagínense la gravedad del asunto, ¿qué nos pueden decir ustedes?

María Fernanda: es terrible porque esta cepa Queer primero debilita la idea de que el género es natural, luego desestabiliza las categorías sexuales y finalmente provoca lo más peligroso... la pluralidad.

Paloma: estamos evidenciando cuerpos contrasexuales que van en contra de toda lógica y moral cristiana, esto es terrible. (Los hombres muestran sus cuerpos contrasexuales)

Vicky: tras la grave situación que vive el país con la evolución de la pandemia gay-queer, el gobierno anuncia la apertura del instituto nacional de rehabilitación masculina, un centro de contención y reeducación diseñado para resocializar a los hombres infectados y devolverlos al camino de la virilidad. Este histórico e innovador proyecto ha sido desarrollado por especialistas en patologías de la desviación masculina y líderes en terapias de conversión conductual.

María Fernanda: el tratamiento incluye tres protocolos fundamentales: primero aislamiento preventivo, para evitar que la cepa queer siga propagándose en

espacios públicos, como teatros, universidades y grupos de danza contemporánea, entre otros. Segundo, intervención pedagógica correctiva donde los pacientes reciben clases intensivas de fútbol, reparación de motores, control emocional y silencio afectivo. Finalmente, reintegración social supervisada con fármacos, proceso mediante el cual los pacientes curados recibirán el prestigioso certificado oficial de masculinidad restaurada, documento que garantiza su capacidad para formar una familia tradicional y así restaurar el orden social.

Vicky: Bogotá se ha convertido en la ciudad con mayores índices de contagios, reportes indican que el fenómeno del sexilio está aumentando en esta ciudad hombres contagiados de todo el país abandonan sus hogares, sus barrios, sus veredas, las cifras son alarmantes. Las autoridades advierten que se han reportado posibles mutaciones de la cepa incluyendo nuevas variantes, como la variante no binaria, la variante drag y una muy contagiosa, la contrasexual. Ciudadanos de bien permanezcan atentos, vigilen a sus vecinos, si ven algo sospechoso reportenlo inmediatamente. Vamos a tratar de observar algunas sesiones de las terapias. (Se observa un aviso: Módulo 4 interacción afectiva con la mujer)

Paloma: bienvenidos al módulo práctico de reintegración heterosexual. Hoy aprenderemos el

contacto afectivo correcto con la mujer, (al paciente, entregándole un maniquí)) primero imaginé una mujer que le atraiga, ahora tóquela con naturalidad, con deseo. (El paciente apenas le toca un brazo).

Paloma: no, parece que está tocando un enchufe. A ver, más seguridad, más convicción. ¿Cuál es la parte que más le gusta o le atrae? el hombre voltea el maniquí).

Paloma: no, no, no, a ver, imagine una mujer hermosa, piense en su prototipo ideal, haga un esfuerquito. (el hombre se queda pensando y lentamente gira la cabeza y mira a su compañero, hacen clic con la mirada, el hombre comienza a tocar emocionado al maniquí hasta que la doctora le dice que pare)

Paloma: suficiente, muy bien, has avanzado mucho el día de hoy.

María Fernanda: Fase número 5, reconocimiento del error y reparación social. Hoy entraremos en una etapa fundamental del proceso de resocialización: El reconocimiento del daño causado a la sociedad heterosexual. Sus conductas han generado confusión, incomodidad y malestar al ciudadano de bien. (entrega unos carteles a los pacientes) Ahora mirarán al frente y dirán el mensaje con convicción.

Edy: perdón por ser marica.

María Fernanda: más fuerte, que la sociedad escuche su arrepentimiento.

Edy: perdón por ser marica.

María Fernanda: más fuerte, repitan todos.

Todos: perdón por ser marica.

Oscar: lamento arruinar su tranquilidad.

Crisálida: disculpe por ser diferente.

María T: lamento incomodar su idea de normalidad.

Edy: perdón por ser quien soy.

Oscar: siento mucho que mi libertad les resulte molesta.

Crisálida: lo siento si no cumpló con su manual de masculinidad.

María T: qué pena por no cumplir con sus estándares de belleza.

Edy: disculpen por no haberles preguntado a quién puedo querer.

Oscar: disculpen por arruinar su cómoda idea del mundo.

Crisálida: perdón por no contagiarme de heterosexualidad.

(se crea un coro corporal)

Paloma: silencio, suficiente por hoy, buen trabajo pero es hora de su medicamento. (entrega los medicamentos)

Testosterona para reforzar la virilidad debilitada por la influencia homosexual, antidepresivos y sedantes, chlorpromazine 100 mg. Antiandrógenos para reducir el deseo sexual, medoxyproesterone acetate 100 mg.

María Fernanda: protocolo de premio y castigo, reeducación efectiva: ahora aplicaremos el sistema de refuerzo con el método conductual, la conducta correcta será recompensada en la conducta desviada será corregida. (Señala a una mujer del público y le habla a los pacientes)

Mire esa mujer... diga en voz alta que es bella.

Edy: es bella.

María Fernanda: excelente. (le entrega un dulce). Conducta heterosexual reforzada... Ahora mírelo a él ¿le parece atractivo?

Edy: sí.

María Fernanda: incorrecto. (le pone un gorro de orejas de burro, se dirige a otro paciente). ¿Puede un hombre amar a otro hombre?

(Oscar mira a Edy, hacen click con la mirada)

Oscar: si.

María Fernanda: incorrecto. (lo golpea y se dirige a otro paciente y señala un hombre del público) ¿este hombre le parece lindo?

Crisálida: sí.

María Fernanda: incorrecto. (le da un golpe) ¿Le parece lindo?

Crisálida: Sí, es lindo. (recibe otro golpe más fuerte).

María Fernanda: ¿en serio le parece lindo?

Crisálida: no.

María Fernanda: excelente, (le da un dulce) conducta heterosexual reforzada.

Paloma: módulo de masculinidad obligatoria, un nombre debe demostrar su hombría, caminar como hombre, vestir como hombre, hablar como hombre, actuar como hombre.

Crisálida: ¿actuar como hombres?

Paloma: exactamente.

Crisálida: si la identidad es una construcción social, entonces la masculinidad sí es un performance social.

María T: ¿eso es lo que quieren? (unen sus manos)

Todos: mierda, mierda, mierda...

(Paloma trae trajes para los hombres y ellos comienzan a comportarse según las posturas cisheteronormativas)

Vicky: después de meses, de emergencia sanitaria, confinamiento ideológico y rigurosos programas de reeducación masculina, la pandemia gay-queer ha sido oficialmente controlada, la curva de contagios ha descendido de forma histórica. Los indicadores de masculinidad normativa se han estabilizado y por primera vez desde el inicio del brote se reportan cero casos de disidencias sexuales, el temido rebrote de la cepa Queer ha sido neutralizado.

María Fernanda: nuestros análisis demostraron que la llamada cepa Queer provocaba la desestabilización del binarismo sexual y la proliferación de identidades no normativas.

Paloma: incluso en nuestro laboratorio logramos comprobar que el género no es una práctica cultural repetida socialmente, sino que es más bien una condición natural del ser humano.

María Fernanda: en conclusión: el hombre se comporta como hombre y la mujer como mujer... punto, lo demás es carreta.

Paloma: hoy podemos afirmar con orgullo que la masculinidad normativa ha sido restaurada y la homosexualidad y las disidencias sexuales, erradicadas.

Vicky: eso sí significa que desde hoy cada mujer puede estar con la tranquilidad de encontrar a su macho en casa. Vicky Vicky siempre con la verdad les dice: la familia tradicional ha sido salvada, los valores han sido restablecidos, el orden natural, como lo manda dios, vuelve a imponerse. Mientras tanto las identidades múltiples, el género performativo, las sexualidades disidentes y la maricada, pues, se derrumban ante la evidencia científica. La heterosexualidad vuelve a ser el único indicador de salud social.

Voz en off: (los pacientes realizan una coreografía)
Los llamados homosexuales tuvieron que tomar medidas para salvarse del exterminio. Por ejemplo; Edy dejó su carrera de pianista, consiguió una novia a la que exhibía todos los domingos, iban a misa de 9, en la tarde al Centro comercial y luego a casa de sus padres. Oscar prefirió entrar en una comunidad religiosa. Muchos hombres fueron más radicales, se casaron y se embarazaron lo antes posible, al comienzo se embriagaban para amarse, luego ya se acostumbraron. Así “desaparecieron” los homosexuales de la ciudad. Los noticieros informaban que la ciencia le había ganado la batalla a la epidemia, Las mujeres heterosexuales vivían felices, pues cada una tenía su propio macho en casa. Lo que nunca supieron es que los hombres homosexuales, habían creado algo que llamarón el Looking gay...
Nos enseñaron a caminar, nos enseñaron a mirar, nos enseñaron a hablar, nos enseñaron a amar...pero nunca nos enseñaron a dejar de sentir.

María T: fuimos parte del programa de resocialización.

Crisálida: pacientes modelo.

María T: casos clínicos de alto riesgo.

Crisálida: milagros de la ciencia heterosexual.

María T: según la ciencia estamos completamente curadas.

Crisálida: y todos aplaudieron.

María T: pero cuando el mundo te obliga a desaparecer...

Crisálida: aprendes a volverte invisible.

María T: y cuando eres invisible...

Crisálida: aprendes a reconocer a los tuyos...

María T: en una estación, en una calle, en una fiesta...

Crisálida: o en medio de una multitud que cree que no existes.

Edy: es una mirada breve...

Oscar: silenciosa...

Edy: una mirada que lo dice todo...

Oscar: dice: yo también.

Edy: yo también soy como tú. (se besan).

María T: no intenten imitarla, esta mirada nos pertenece, es un código de reconocimiento que nos salva, solo nosotros sabemos actuarla...

Crisálida: si alguna vez vuelven a ver esta mirada en el mundo, recuerden lo que significa: qué el amor está cerca.

Entrevista semiestructurada sobre la obra Looking gay "Positivo para maricas"

El propósito de esta entrevista es conocer las experiencias y percepciones del director y autor de la obra de teatro en el marco de la investigación sobre el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. La información será utilizada únicamente con fines académicos.

1. ¿Qué motivaciones personales, artísticas o sociales dieron origen a la escritura y dirección de *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

La obra de teatro nace a partir de la creación de varios cuentos con enfoque diverso escritos para una convocatoria artística para los sectores sociales LGBTI de la ciudad de Bogotá en el año 2020, allí se solicitaban trabajos artísticos que promovieran el respeto, la no discriminación y la eliminación de violencias contra los sectores sociales LGBTI, posteriormente y viendo la potencia del cuento, decidimos con la agrupación Kanalla Teatro volverlo una obra de teatro que diera cuenta de varias realidades sociales con respecto a las sexualidades no normativas para buscar visibilizar estas problemáticas y desde el humor buscar la transformación positiva de la sociedad.

2. ¿Qué problemáticas relacionadas con la sexualidad y el género buscaba visibilizar o cuestionar a través de la obra de teatro? *

Las principales problemáticas tienen que ver con la discriminación hacia las sexualidades no normativas, la patologización hacia las personas de los sectores sociales LGBTIQ+ y en especial busco cuestionar la heteronormatividad como si fuera una única verdad o lo correcto o el ejemplo de una conducta funcional.

3. ¿Por qué eligió utilizar la metáfora de una pandemia para representar la persecución de las disidencias sexuales? *

por varias razones, en primer lugar porque la realidad que se vivía en ese momento era una pandemia, todo el tiempo se hablaba de ello y estaba instalada en la vida diaria de todos y todas, segundo, porque en muchas ocasiones escuché decir que la homosexualidad se podía prender y tercero porque la pandemia patologiza la homosexualidad y las disidencias sexuales tal y como sentía que en ocasiones la sociedad lo hace, entonces si representamos al disidente como un enfermo aparecen las instituciones del poder para transformar o para eliminar esa enfermedad, era una forma de provocar y de buscar que las personas sintieran empatía hacia la diferencia y a su vez sintieran un poco de vergüenza cuando creen en mitos o generan violencias hacia personas diferentes.

4. ¿Considera que la obra de teatro tiene una postura política frente a la heteronormatividad? *
¿De qué manera?

Si, la obra cuestiona directamente la heteronormatividad y toma posturas frente a ella, creo que la forma más clara es a partir del humor y del enfrentamiento entre el poder y las disidencias. La obra busca ridiculizar y exagerar la ignorancia, las reglas y las conductas de los personajes que promueven la heteronormatividad, a su vez que empodera los personajes disidentes a partir de las protestas y de la posición final de no cambiar sus sentires.

5. ¿Qué elementos le permiten considerar esta obra como una propuesta de teatro queer? *

Considero que Looking gay es teatro queer en la medida que no solo pone en evidencia la diversidad sexual, sino que además busca desestabilizar las normas que se han impuesto alrededor de la sexualidad. La obra se alinea con las teorías queer al plantear que el género no es algo natural sino que más bien es una construcción social a partir de actos repetidos que se vuelven la norma. Por otra parte, incluir personajes como el drag y el trans, politizan la obra desde sus posturas exageradas que rompen con la idea fija de lo que hay en los imaginarios colectivos sobre lo que es ser mujer o ser hombre, entonces el cuerpo se convierte en territorio político donde todos los cuerpos son válidos. El uso de la estética camp es otro elemento muy característico del teatro queer, en donde, a partir de la ironía y la exageración el sujeto queer busca defenderse de la opresión y del poder normativo.

6. ¿De qué manera la parodia y el humor contribuyen a cuestionar los discursos heteronormativos presentes en la obra de teatro? *

Definitivamente considero que la parodia y la risa son fundamentales en Looking gay, mi propósito era cómo lograr que el espectador se riera de lo absurdo que resulta el poder al exigir la heteronormatividad, a su vez que pudiera ver sus propios prejuicios e imaginarios falsos sobre las personas de los sectores sociales lgbtiq+. a partir de la parodia visibilice las figuras del poder para mostrar de una manera divertida cómo se ven de ridículos, de esta manera empodera al oprimido y le quitamos valor o credibilidad al opresor. Desde el humor y la risa se buscó captar la atención y la credibilidad del espectador para ponerlo en un lugar empático y así transformar su posición frente a la crueldad de la heteronormatividad.

7. ¿Cómo buscó representar la idea de que el género y la sexualidad son construcciones sociales y no realidades naturales o fijas? *

Colocar a los personajes a actuar el género y la sexualidad fue una herramienta constante que evidenció que un personaje puede actuar su sexualidad y que por lo tanto no es algo fijo sino que es algo que fluye de acuerdo a las necesidades y condiciones del sujeto, incluso desde los mismos actores heterosexuales que actuaron el género y la orientación sexual, pasando por esos personajes que también actuaban dentro de la misma ficción su sexualidad, entendiendo finalmente que sí pueden actuar la sexualidad, y las mismas instancias del poder se los piden, es porque definitivamente el género y la sexualidad no son realidades fijas.

8. ¿Por qué consideró importante incluir un personaje trans dentro de la estructura dramática? *

El personaje trans es clave ya que fue uno de los que más claramente rompió con los estereotipos de lo masculino y lo femenino y con la idea de que el género debe coincidir con la orientación sexual normativa.

9. ¿Qué reflexiones esperaba generar en el público a través del personaje de María T? *

Buscaba generar empatía del espectador hacia las sexualidades no normativas, es importante visibilizar la diferencia para desmitificar ciertos imaginarios negativos que existen contra las personas trans, mostrar su humanidad, sus luchas y su resistencia se convierte en motivo de admiración. El espectador deja de ver estos personajes como cuerpos que no sirven y los humaniza hasta el punto de ponerse en favor de ellos.

10. ¿Considera que la obra funciona como una herramienta pedagógica además de artística? *
¿Por qué?

Creo que de por sí, el teatro es pedagógico búsquese o no, ya que genera cierto tipo de reflexión, en este caso Looking gay es una obra de teatro que trata temáticas poco utilizadas en el teatro convencional, allí ya entra un aprendizaje cuando un espectador ve elementos nuevos. A nivel de estructura dramática al romper la cuarta pared y tener un espectador activo, esté se aleja de la ilusión del teatro para ver una realidad y reflexionar sobre está, teniendo claro que está en una sala de teatro. Por otro lado, la obra no busca dar respuestas o imponer un pensamiento, sino más bien generar reflexión sobre temas que poco se tratan pero que causan daño a la sociedad. Los mismos actores en su proceso creativo y de producción de la obra atraviesa por un campo pedagógico al descubrir nuevos términos, al llevar su cuerpo a lugares que no son comunes para ellos, a enfrentar incluso la burla por parte de algunos espectadores, lo cual lleva a ponerse en los zapatos de aquellos que viven esa discriminación a diario.

11. ¿Qué aprendizajes o reflexiones esperaba provocar en los espectadores respecto a la heteronormatividad? *

En primer lugar esperaba poner sobre la mesa la temática del género y la sexualidades no normativas, que el espectador pudiera acercarse a la diversidad y hablar del tema. Qué las personas con sexualidades no normativas sintieran empoderamiento al verse identificados en un espacio de ficción siendo triunfadores y validados por ellos mismos, que el espectador viviera la temática como algo más cercano y cotidiano, que el espectador sintiera de alguna manera ridículos a los personajes del régimen de poder y no se identificará con ellos sino que reflexionara sobre si en algún momento ha tenido comportamientos similares. Que el espectador reflexionara sobre la idea de que a nadie se le puede imponer o decir cómo ser y cómo querer, la sexualidad no es una norma.

12. Desde su experiencia, ¿qué reacciones del espectador le han permitido pensar que la obra * de teatro genera cuestionamientos sobre la heteronormatividad?

Cuando el espectador comienza a mostrar su empatía por los personajes disidentes y cierto rechazo por los personajes que representan el poder heteronormativo, al finalizar la obra el espectador celebra el beso y el triunfo del amor homosexual, demostrando así que no hay identificación con la heteronormatividad y que muy posiblemente haya una reflexión y una transformación en su forma de mirar la normatividad.

13. ¿Considera que el teatro puede contribuir al dismantelamiento de discursos discriminatorios hacia las personas LGBTQ+? ¿Cómo?

*

Claro que sí, el solo hecho de visibilizar personajes disidentes, lleva a naturalizar las condiciones no normativas, en el sentido de que las acciones que se repiten como actuación se van convirtiendo en construcción social. El teatro en su espacio de ficción ridiculiza la discriminación y eso toca directamente al espectador haciendolo reflexionar.

14. Después de las funciones realizadas, ¿ha identificado transformaciones, debates o reflexiones significativas en actores o espectadores?

*

Si, para no ir tan lejos kanalla Teatro tiene un equipo de actores y actrices diversos en su sexualidad, lo cual ha venido generando aportes y aprendizajes sincero de parte y parte, muchos mitos y temas tabú han sido resueltos de alguna manera a través del proceso en donde es necesario ponerse en la piel del personaje, al comienzo hubo resistencias que fueron mermando, en el caso de Crisálida un personaje drag interpretado por un hombre cis, se enfrentó a dudas y cuestionamientos de las personas acerca de su sexualidad que ahora ya no importan porque el actor supero sus prejuicios, y así con el resto del elenco que algunos a pesar de ser gay tenían un desconocimiento de lo queer que poco a poco hemos ido descubierto. Por su parte las mujeres del elenco en su identificación como heterosexuales han aportado empatía por la disidencia a pesar de ser quienes asumen los personajes antagónicos, esto ha generado cierta curiosidad por la temática que muy seguramente aplican en su vida al relacionarse ahora con personas disidentes.

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

Entrevista semiestructurada sobre la obra Looking gay "Positivo para maricas"

El propósito de esta entrevista es conocer las experiencias y percepciones de los actores participantes de la obra de teatro en el marco de la investigación sobre el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. La información será utilizada únicamente con fines académicos.

Correo *

nuevasmiradasdecab@gmail.com

1. ¿Qué personaje interpretó y cómo fue su experiencia al hacer parte de la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Oscar un hombre gay homonormativo y enamorado

2. ¿Considera que participar en la obra de teatro le generó algún aprendizaje personal o artístico? ¿Cuál? *

Varios, tenía un desconocimiento de lo queer y sus teorías, entendía la diversidad desde un lugar cómodo en donde el gay tiene ciertos "beneficios" sociales, pero no tenía reflexión sobre otros cuerpos que no encajan en las normas y que la obra de teatro desde su postura queer visibiliza y los dignifica. Incluso al gay lo han enseñado a pensar y comportarse de cierta forma para ser aceptado y esto genera un rechazo hacia la diferencia dentro de la misma diferencia.

3. ¿Qué reflexiones le dejó la obra de teatro sobre la heteronormatividad? *

la sexualidad es algo que le pertenece a cada individuo y las normas se imponen para generar poder sobre las personas

4. ¿Considera que la obra de teatro cuestiona ideas tradicionales sobre lo que significa “ser hombre” o “ser mujer”? ¿De qué manera? *

Si, la obra muestra las ideas diferentes que se tienen respecto a lo que es un hombre o una mujer, cada personaje desde su postura ideológica tiene una idea, la obra rompe todo el tiempo con estas normas e ideas que pasan de ser fija a volverse fluidas, pasan de ser algo natural a pensarse como construcciones sociales en donde los conceptos parecen no ser definidos sino más bien dinámicos en la cultura.

5. ¿Qué momentos de la obra de teatro considera que generan mayor reflexión crítica sobre las sexualidades no normativas? *

La obra desestabiliza las sexualidades normativas en acciones como las protestas que realizan los personajes con movimientos que están totalmente fuera de las normas, se habla de cuerpos contrasexuales que se revelan ante el poder normativo, también la escena final del beso entre dos hombres es un triunfo que rompe con la idea de la heteronormatividad como única forma correcta de vivir la sexualidad.

6. ¿Cómo experimentó corporalmente la interpretación de su personaje? *

Corporalmente cuesta un poco dejar los prejuicios frente a lo que significa ser hombre gay, dentro de la misma comunidad gay se ha normatizado la condición para ser aceptado y en mi caso la debilidad del personaje y el hecho de que aceptara en ciertos momentos cambiar su postura fue indigno, pero entiendo que muchas personas tienen que llevar esa doble vida para sobrevivir.

7. ¿Hubo acciones o corporalidades que le generaron incomodidad o cuestionamiento durante el montaje? *

La violencia corporal y psicológica que se da por parte de las mujeres que representan el poder hacia los hombres diversos que tienen que soportar golpes, insultos, toda clase de experimentos, solo por no ser como dice la norma. Esto me lleva a reflexionar sobre el dolor que han tenido que soportar muchos hombres y mujeres para conseguir los derechos de la población lgbtiq+

8. ¿La obra de teatro le permitió reflexionar sobre la relación entre cuerpo y género? ¿Cómo? *

si, el cuerpo biológico es muy diferente que el género y este se construye socialmente y no naturalmente con normas fijas

9. ¿De qué manera su experiencia personal dialogó con los temas abordados en la obra de teatro? *

soy gay y aprendí sobre temas queer que desconocía

10. ¿Cómo fue interpretar discursos, emociones o corporalidades cercanas o distintas a su propia experiencia? *

complejo porque hay que evitar que los prejuicios ensucien la escena y el personaje

11. ¿Considera que el teatro puede funcionar como una herramienta pedagógica para reflexionar sobre diversidad sexual y discriminación? ¿Por qué? *

si, el teatro es un hecho pedagógico

12. ¿Piensa que la obra de teatro genera reflexión o cambios en el público respecto a la sexualidad y la norma social? *

reflexión si hay, las personas salen hablando del tema y con muchas dudas que pueden llevar a los cambios posiblemente

13. ¿Cómo percibió las reacciones del público frente a las temáticas gay o queer y las situaciones presentadas en la obra de teatro? *

el público fue muy receptivo a pesar de estar alejado de ciertas temáticas

14. ¿Qué significado tiene hoy para usted haber participado en una obra de teatro queer como *Looking gay “Positivo para maricas”*? *

es una experiencia valiosa porque impacta el conocer tantas realidades y cuerpos diferentes

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

Entrevista semiestructurada sobre la obra Looking gay "Positivo para maricas"

El propósito de esta entrevista es conocer las experiencias y percepciones de los actores participantes de la obra de teatro en el marco de la investigación sobre el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. La información será utilizada únicamente con fines académicos.

Correo *

carolita_r2003@hotmail.com

1. ¿Qué personaje interpretó y cómo fue su experiencia al hacer parte de la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Lider en contra del homosexualismo

2. ¿Considera que participar en la obra de teatro le generó algún aprendizaje personal o artístico? ¿Cuál? *

Si, más experiencia actuaral y entender el mundo LGTB

3. ¿Qué reflexiones le dejó la obra de teatro sobre la heteronormatividad? *

Respeto e igualdad

4. ¿Considera que la obra de teatro cuestiona ideas tradicionales sobre lo que significa “ser hombre” o “ser mujer”? ¿De qué manera? *

Si, las creencias y culturas generacionales

5. ¿Qué momentos de la obra de teatro considera que generan mayor reflexión crítica sobre las sexualidades no normativas? *

Cuando se intenta cambiar su condición desde la ignorancia

6. ¿Cómo experimentó corporalmente la interpretación de su personaje? *

Tensión y fuerza

7. ¿Hubo acciones o corporalidades que le generaron incomodidad o cuestionamiento durante el montaje? *

No

8. ¿La obra de teatro le permitió reflexionar sobre la relación entre cuerpo y género? ¿Cómo? *

Si, aprendí los conceptos relacionados a cada género

9. ¿De qué manera su experiencia personal dialogó con los temas abordados en la obra de teatro? *

De ninguna

10. ¿Cómo fue interpretar discursos, emociones o corporalidades cercanas o distintas a su propia experiencia? *

Divertido

11. ¿Considera que el teatro puede funcionar como una herramienta pedagógica para reflexionar sobre diversidad sexual y discriminación? ¿Por qué? *

Si, el teatro es un reflejo de la realidad y entrega respuestas a muchas preguntas y situaciones

12. ¿Piensa que la obra de teatro genera reflexión o cambios en el público respecto a la sexualidad y la norma social? *

Si

13. ¿Cómo percibió las reacciones del público frente a las temáticas gay o queer y las situaciones presentadas en la obra de teatro? *

Vi un público que más que juzgar, se divirtió y disfruto

14. ¿Qué significado tiene hoy para usted haber participado en una obra de teatro queer como *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Aprendizaje sobre la sexualidad no normativa

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

Entrevista semiestructurada sobre la obra Looking gay "Positivo para maricas"

El propósito de esta entrevista es conocer las experiencias y percepciones de los actores participantes de la obra de teatro en el marco de la investigación sobre el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. La información será utilizada únicamente con fines académicos.

Correo *

yakarynar@gmail.com

1. ¿Qué personaje interpretó y cómo fue su experiencia al hacer parte de la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Paloma Valencia- Mi experiencia al hacer parte de la obra de teatro Looking gay "Positivo para maricas" con el personaje de Paloma Valencia fue muy enriquecedora y sobre todo muy novedosa. Nunca había tenido la oportunidad de participar en una obra que hablara sobre genero y sobre las situaciones que enfrentan las personas con diferentes orientaciones sexuales. Hacer una relación entre la homosexualidad y la pandemia me permitió reflexionar acerca de como históricamente se ha tratado a las personas que piensan, actúan y sienten diferente.

2. ¿Considera que participar en la obra de teatro le generó algún aprendizaje personal o artístico? ¿Cuál? *

Sí, desde lo personal me permitió reflexionar acerca de como la sociedad condena desde el desconocimiento a la diferencia, en este caso desde la orientación sexual, de como se debe tener una mascara (escena inicial de la obra) para poder caminar en un día a día que no permite otras formas de pensar, actuar y sentir. A nivel artístico como entender mi personaje, como usar la religión y una personalidad política marcada para transmitir lo que se necesitaba para la obra, como mi personaje debía escudarse en la religión para cometer todo lo que se desarrolla en la obra.

3. ¿Qué reflexiones le dejó la obra de teatro sobre la heteronormatividad? *

Que es importante abrirse a entender que existe la diversidad, otras formas de relacionarnos, y no dejar que el prejuicio nos sesgue. La mejor forma de entenderlo y mostrarlo a la sociedad es abarcar el tema sin tabú y desde allí se podrán generar cambios. Que desde el arte se puede generar esas reflexiones y acercamientos.

4. ¿Considera que la obra de teatro cuestiona ideas tradicionales sobre lo que significa “ser hombre” o “ser mujer”? ¿De qué manera? *

Sí, la obra presenta un régimen autoritario donde el alto mando es la mujer, un ejercito de mujeres preparadas para luchar por los valores tradicionales, sometiendo a los hombres, mostrando un cuestionamiento hacia nuestra sociedad actual aun machista. También se muestra como estas mujeres propician a que los hombres cumplan su rol como los "machos", hombres que deben gustar de lo que socialmente deberían, "música de hombres" "actitud de hombres" y una familia tradicional.

5. ¿Qué momentos de la obra de teatro considera que generan mayor reflexión crítica sobre las sexualidades no normativas? *

Me parece que todas las escenas de la obra son muy disidentes y apropiadas para lo que se quiere mostrar. Puedo hacer especial énfasis en la primera imagen de quitar las mascararas, escena de la pastilla, tocar al maniquí y los golpes en las manos, escena de mujeres quitándose la ropa, y la escena final.

6. ¿Cómo experimentó corporalmente la interpretación de su personaje? *

Fue un reto poder tener un referente político y a su vez incorporar la religión en mi personaje, en la corporalidad ser recatada pero al mismo tiempo mostrar signos de rebeldía, de sexualidad, asumir un cuerpo desde lo autoritario y de ejercer violencia física.

7. ¿Hubo acciones o corporalidades que le generaron incomodidad o cuestionamiento durante el montaje? *

Mas bien dificultad, hablar de manera despectiva y burlesca hacia los hombres es un reto que implica lo que quiere mostrar la obra.

8. ¿La obra de teatro le permitió reflexionar sobre la relación entre cuerpo y género? ¿Cómo? *

Sí, tanto una mujer puede mostrarse fuerte y con autoridad sin perder su feminidad o lo que le hace mujer como un hombre puede mostrarse sensible y demostrar sus gustos sin que eso le haga ser menos hombre. El cuerpo y el genero con el que se nace no es un impedimento o un parámetro para encasillarse en ciertas estructuras sociales.

9. ¿De qué manera su experiencia personal dialogó con los temas abordados en la obra de teatro? *

Antes ya había trabajo con comunidad LGBTIQ+ y me he empapado de información importante al respecto, así que ya me había acercado a procesos de este tipo, sin embargo nunca había participado en una obra como tal. En el proceso aprendí mucho sobre teatro gay, y el looking gay.

10. ¿Cómo fue interpretar discursos, emociones o corporalidades cercanas o distintas a su propia experiencia? *

Fue un reto interpretar discursos, emociones y corporalidades distintas a mi experiencia ya que la obra desde la perspectiva de la mujer muestra todo lo inmoral, lo despectivo y lo malo de los hombres.

11. ¿Considera que el teatro puede funcionar como una herramienta pedagógica para reflexionar sobre diversidad sexual y discriminación? ¿Por qué? *

Sí, porque a través del arte se pueden mostrar esas realidades, en este caso desde la comedia generar reflexiones importantes, mitigar la desinformación, los señalamientos a la diferencia y abrir un dialogo hacia hablar del tema sin tabús y de manera crítica.

12. ¿Piensa que la obra de teatro genera reflexión o cambios en el público respecto a la sexualidad y la norma social? *

Sí

13. ¿Cómo percibió las reacciones del público frente a las temáticas gay o queer y las situaciones presentadas en la obra de teatro? *

Hay variables, hay personas a las que les interesa y al finalizar las obras quedan con una reflexión importante como otras que prefieren no ver.

14. ¿Qué significado tiene hoy para usted haber participado en una obra de teatro queer como *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Que este tipo de teatro debe ser mas visibilizado ya que representa a una minoría estigmatizada que tiene pocos espacios de participación. Estas obras y estos espacios en general generan reflexiones colectivas y muestras realidades que muchas veces no son visibilizadas.

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

Entrevista semiestructurada sobre la obra Looking gay "Positivo para maricas"

El propósito de esta entrevista es conocer las experiencias y percepciones de los actores participantes de la obra de teatro en el marco de la investigación sobre el teatro queer como dispositivo artístico-pedagógico. La información será utilizada únicamente con fines académicos.

Correo *

betaoke8@gmail.com

1. ¿Qué personaje interpretó y cómo fue su experiencia al hacer parte de la obra de teatro *Looking gay "Positivo para maricas"*? *

Transformista

2. ¿Considera que participar en la obra de teatro le generó algún aprendizaje personal o artístico? ¿Cuál? *

Pude comprender la mirada humana de la comunidad, sus inquietudes, sus sentires.

3. ¿Qué reflexiones le dejó la obra de teatro sobre la heteronormatividad? *

Nosotros como ciudadanos vamos creando leyes internas de convivencia que consideramos leales sin que estén establecidas, sino basados en nuestra idea de cultura y convivencia. Comprendí que el respeto es uno de los pilares más importantes que debemos promover.

4. ¿Considera que la obra de teatro cuestiona ideas tradicionales sobre lo que significa “ser hombre” o “ser mujer”? ¿De qué manera? *

Sí, sembrando la inquietud sobre las normas que supuestamente debemos tener de acuerdo a nuestro rol.

5. ¿Qué momentos de la obra de teatro considera que generan mayor reflexión crítica sobre las sexualidades no normativas? *

Toda la propuesta está cargada de reflexión y aprendizaje.

6. ¿Cómo experimentó corporalmente la interpretación de su personaje? *

En mi caso fue muy complejo por los espacios en los que lo presentamos. Me identifico como hombre heterosexual y asumir un rol de gay transformista y posteriormente presentarla en espacios donde estaban familiares y amigos, fue muy complejo. Sin embargo con la convicción de que el respeto y el generar una reflexión era lo más importante.

7. ¿Hubo acciones o corporalidades que le generaron incomodidad o cuestionamiento durante el montaje? *

El momento de la caracterización de un hombre gay transformista, actuar y vestirme con indumentarias de mujer.

8. ¿La obra de teatro le permitió reflexionar sobre la relación entre cuerpo y género? ¿Cómo? *

Sí. Orientó mi reflexión hacia el respeto por las decisiones de otro ser humano.

9. ¿De qué manera su experiencia personal dialogó con los temas abordados en la obra de teatro? *

Como actor fue un reto que logré hacer. Quitarme los prejuicios y dejar de lado esa pregunta que ronda tu cabeza cuando vas a salir a escena y sobretodo cuando dentro del público está, tu hijo, tu padre, tu madre, tu pareja.

10. ¿Cómo fue interpretar discursos, emociones o corporalidades cercanas o distintas a su propia experiencia? *

Retador, se requiere de comprender, observar y no juzgar para no ridiculizar la actuación, más si, encontrar una verdad ajena.

11. ¿Considera que el teatro puede funcionar como una herramienta pedagógica para reflexionar sobre diversidad sexual y discriminación? ¿Por qué? *

Sí, en particular esta obra genera este tipo de herramientas ante la sociedad. En mi caso lo sentí cuando posterior a la puesta en escena logré hablar con mis padres acerca de sus percepciones y me lleve la sorpresa que su reflexión y sus comentarios se orientaron a la percepción sobre la comunidad, sin recibir ningún comentario negativo o de prejuicio acerca de mi orientación o mi forma de actuar en la obra. Lograron conectar con la escena.

12. ¿Piensa que la obra de teatro genera reflexión o cambios en el público respecto a la sexualidad y la norma social? *

Genera mucha reflexión, genera dudas sobre los valores que hemos venido construyendo en nuestra sociedad de manera inconsciente.

13. ¿Cómo percibió las reacciones del público frente a las temáticas gay o queer y las situaciones presentadas en la obra de teatro? *

En uno de los espacios si se logro ver una comunidad muy resistida a participar y a entender los contenidos. Pero otra parte del público incluso agradeció el acto al sentir historias conocidas y propias en la obra.

14. ¿Qué significado tiene hoy para usted haber participado en una obra de teatro queer como *Looking gay* “Positivo para maricas”? *

Un reto profesional y un desarrollo en mis técnicas de actuación.

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios